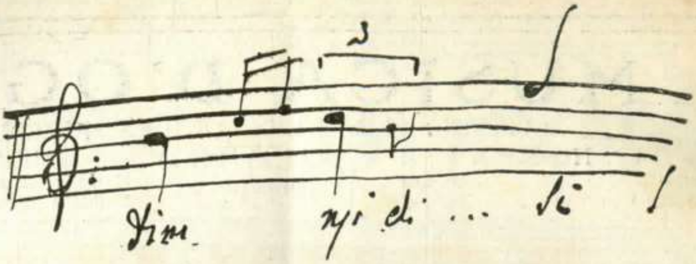PVBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO IV. NVMERO VIII-IX. AGOSTO - SETTEMBRE MCMXXII



Dimmi di sì..... è il
profumo sgualcito!
Ti.vi.emme



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . L. 1,00 — ESTERO: . . . . Fr. 1,40

MILANO — VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50 — ESTERO: anno Fr. 14 sem. Fr. 7,50

SOMMARIO

BRANO MUSICALE:

F. Vatielli — *La pioggia sopra i bambou.*

Anno IV. Agosto-Settembre 1922 Num. 8-9.

MVSICA D'OGGI
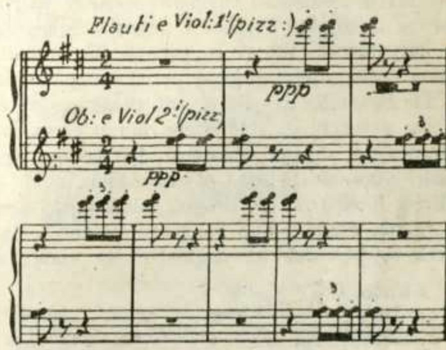
ZOOFONIA PUCCINIANA

Arrigo Boito, un giorno in cui era più del solito disposto a quelle non frequenti espansioni di pensiero che rendevano così geniale e cara la sua conversazione, mi faceva osservare come sia differente il modo di procedere, nello studio della tecnica, tra i musicisti e i cultori delle arti del disegno; mentre questi rivolgono di preferenza le loro indagini ai fatti naturali per ricavarne elementi sempre più vivi e avvivatori, allo scopo di arricchire e intensificare le loro manifestazioni estetiche, i musicisti invece si chiudono nel loro studio, nelle sale di concerti, nei teatri, e portano tutta la loro attenzione sulle partiture dei loro predecessori, da cui desumere i mezzi di espressione, le luci, i colori. E, ricordando il gran sordo, Beethoven, che assorbiva con gli occhi e col cuore le sublimi armonie della natura, vagando lungi dalla città, aspirando le emanazioni della campagna, imbevendosene, augurava che i giovani musicisti si inducessero ad attingere direttamente e largamente a quelle pure fonti naturali che vivificano la potenzialità creatrice del Maestro sublime.

E non soltanto le voci della campagna, ma tutte le espressioni sonore di vita riteneva il Boito dovessero studiarsi e sfruttarsi a scopo estetico: egli precorreva il manifesto dei futuristi e prevedeva l'*intonarumori* del Russolo, pur prediligendo quelle estrinsecazioni più direttamente musicali per cui, con diversa visione e differente intento, un Debussy e uno Strauss hanno così felicemente ampliato il linguaggio sonoro, le colorazioni foniche; preceduti dal mormorio del ruscello, dal canto del rosignuolo, del cuculo, della quaglia, dal brontolio del tuono nella « Pastorale »; dalle voci delle acque e della foresta, dagli impeti dell'uragano, dallo sfavillar delle fiamme nell'*Anello del Nibelungo*.

In Italia non mancano esempi delle sonorità della natura introdotte nelle composizioni musicali: basti ricordare i caratteristici « Concerti delle stagioni » di Antonio Vivaldi. Ma un musicista nostro, che gode le maggiori simpatie, è quello che più ingegnosamente ha introdotto nelle sue partiture, con effetti gustosissimi, voci animalesche, riprodotte con giustezza fonografica assoluta, sopra tutto mercè la lunga e attenta esperienza del cacciatore appassionato, che indaga e interpreta il canto degli uccelli; è questi Giacomo Puccini, che nelle sue ultime opere si è valso con crescente larghezza di siffatte espressioni musicali.
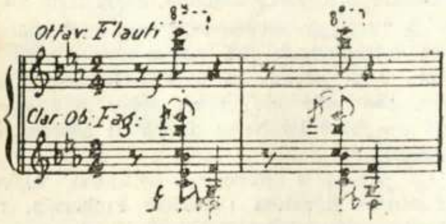
La piccola e innamorata *Madama Butterfly* attende fiduciosa l'infedele Pinkerton, ricordando che egli ha promesso di tornare « quando fa la nidiata il pettirosso »; ed ecco sgorgare dall'orchestra vivido e acuto il rapido cinguettio dell'uccelletto minuscolo e vivace: il rapidissimo succedersi delle due note, ribattute in gruppi di tre e di quattro accentazioni, è plasticamente reso col semplice mezzo della « seconda » *mi-fa diesis* degli oboi e dei flauti, alternantisi a distanza d'ottava, intensificati rispettivamente dai secondi e primi violini con sordina, pure a distanza d'ottava.



In modo identico è ripetuto l'appello nella scena col console Sharpless, con l'aggiunta di lievi tocchi di triangolo e, in fine, delle trombe con sordina, che gli conferiscono maggiore

vivezza. Quando, al principio del terzo atto, i primi chiarori dell'alba diradano la tenebre notturna, e spunta l'aurora e sorge il sole, gli uccelletti salutano lieti il ritorno della luce; ma non sono canti individuati, nè una sola specie fu udire la propria voce: è un gorgheggiare multiplo e vario, sintetico, non rappresentato con disegni ritmici e sonorità e timbri singolarmente specificati: nella partitura v'è la indicazione dei momenti in cui debbono udirsi i « fischi d'uccelli »; e questi sono eseguiti con richiami da cacciatori, con zufoletti ad acqua e simili.
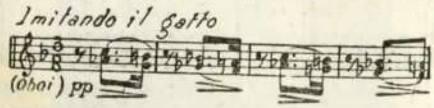
Nella *Fanciulla del West*, Harry, confondendo, narra che David uccise un gran gigante con una mascella d'asino: ed ecco sorgere dall'orchestra un raglio arguto, reso con un rapido salto degli strumentini, che da una acuta strappata (*do-si bem.-mi bem.*) scendono ad un'altra (*re bem.-sol-fa*) al grave.
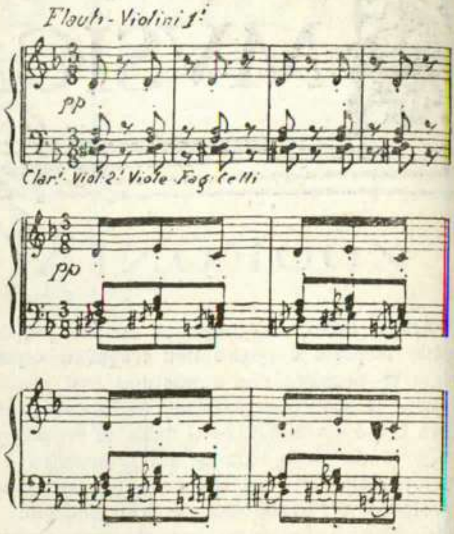


Questa imitazione del raglio era stata in modo consimile usata dal Mendelssohn nelle sue musiche per *Un sogno di una notte d'estate,* nella danza dei rustici attori, riprodotta in modo identico nella ouverture: l'immagine di Bottom, cui il maligno Puck ha trasformato la testa umana in asinina, si affaccia nel ruvido ritmo di danza, con un salto di nona discendente dei violini (da *fa-re* acuto, a *do* basso) raddoppiati dai clarinetti in *la.*

Il raglio dell'asino riappare in *Suor Angelica*: e in tutto il *Trittico* il maestro lucchese ha largamente usato la voce degli animali, e non soltanto con ragioni parodistiche, come ne *La Fanciulla del West,* ma come elementi di vita e tocchi di colore che fanno parte integrante dei diversi momenti dell'azione, dei quadri vivi che in essa si succedono.
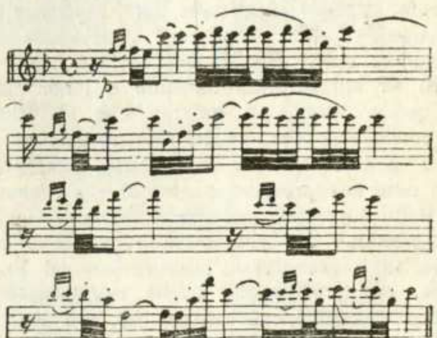
Ecco *Il tabarro;* la *Frugola,* dialogando con Giorgetta, esalta il suo bel gatto soriano « Caporale », per cui ha acquistato la cena; e
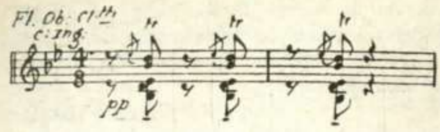


subito sorge dall'orchestra un miagolio caratteristico, espresso dagli oboi: e poi, esponendo la filosofia della bestiola, ne ricorda il *ron ron* tranquillo; e l'orchestra sottolinea:
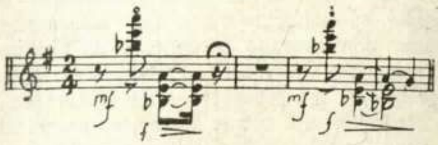


Ecco *Suor Angelica*: si ode il canto delle monacelle, in chiesa; due converse, in ritardo, traversano la scena, ma si soffermano un istante ad ascoltare un cinguettio che scende dai cipressi: è un disegno sinuoso e rapido dell'ottavino, che spicca come un trillo argentino sul canto semplice delle suore: sembra uno sfavillare di raggi luminosi, sul bruno colore degli alberi.



Poi le suore, durante la ricreazione, accennano ai desideri, che, nella loro vita di rinunzia, debbono soffocare; e suor Genovieffa, che nel mondo era pastora, confessa avere nel cuore un desiderio vivo: vedere, dopo tanti anni, un agnellino, poterlo carezzare e sentirlo belare; ed ecco dall'orchestra il lieve belato: è un rapido trillo, da una appoggiatura discendente, di flauti e oboi, sostenuto da brevi accordi del corno inglese e dei clarinetti.
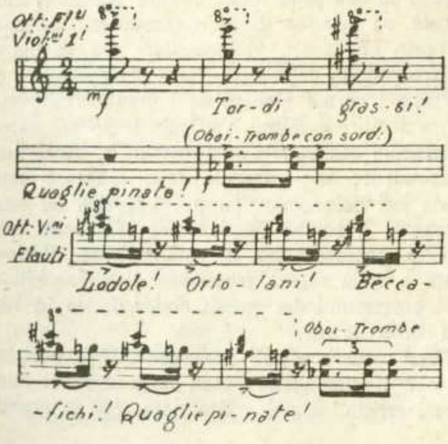


Ma scatta dall'orchestra un suono incisivo: un salto di doppia ottava di un accordo dei violini con armonici e dei legni, dall'acuto al grave: è il raglio dell'asinello condotto dalle suore cercatrici, carico di buone cose per il vitto del convento.
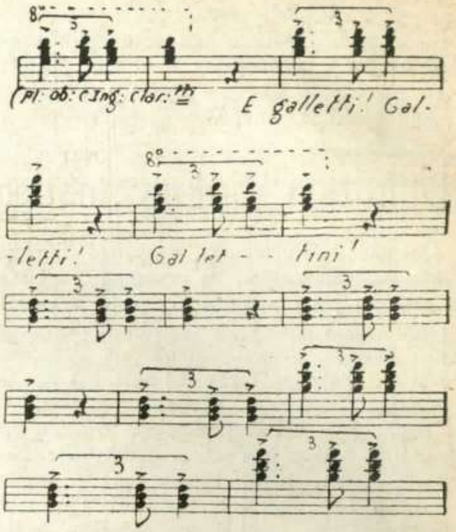


In *Gianni Schicchi* l'impiego dei canti di uccelli giunge ad una espressione mirabile; quando i parenti di Buoso Donati leggono il testamento del defunto, che ha lasciato ai frati tutto il suo avere, hanno scatti di fiera indignazione, immaginando che, coi danari di Buoso, costoro faranno dei pasti luculliani:
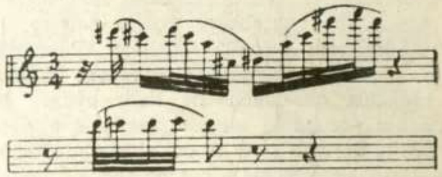
> *A voi, poveri frati: tordi grassi!*
> *Quaglie pinate! Lodole! Ortolani!*
> *E galletti! Galletti?? Gallettini!!*
> *Gallettini di canto tenerini!...*

I canti degli uccelli si seguono, si alternano, si sovrappongono, in una polifonia ornitologica stupenda; ma gli appelli dei galletti, dal ritmo ben netto, prendono il di sopra e imperano, mentre le voci dei parenti diseredati prorompono, unendosi in un crescendo vigoroso, intramezzato da risa nervose, che finiscono in lacrime... vere, questa volta!
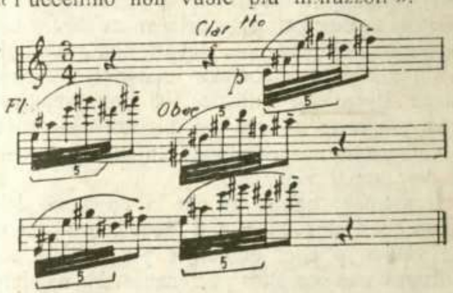




Ma non è finito ancora il cinguettio canoro dei vaghi pennuti: esso ancora spunta quando Gianni Schicchi manda Lauretta sul terrazzino a portare « i minuzzolini all'uccellino », con un rapido disegno del flauto.



Rispunta ancora con volute scorrevoli che si alternano tra il clarinetto, l'oboe e il flauto, quando Lauretta riappare, annunziando che « l'uccellino non vuole più minuzzoli ».



Così Giacomo Puccini, il quale, pur mantenendo fisonomia italianissima, ha, più nettamente e completamente di qualsiasi altro musicista nostro, adottato il sistema wagneriano dei motivi conduttori, sopra tutto in *Madama Butterfly*, ha, prima e più efficacemente di ogni altro suo collega, introdotto nelle

sue opere elementi sonori nuovi e significativi, giungendo perfino alla scatologica riproduzione del « benefissio » in *Gianni Schicchi* (con un rapido disegno discendente del fagotto); cosicchè, attuando inconsciamente un concetto di Arrigo Boito, ha posto altresì in essere un principio schiettamente... futurista.

Giacomo Puccini futurista! Chi l'avrebbe mai immaginato?...

GIORGIO BARINI.

Didattica Violoncellistica - Riforme che s'impongono

Quando il violoncello, dapprima modesto basso accompagnatore, fu presentato, sebbene in maniera poco significante, quale strumento *solista*, di già Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Antonio Vivaldi, Antonio e Francesco Veracini, Giuseppe Tartini ed altri, col violino, Gerolamo Frescobaldi, Domenico Scarlatti, G. S. Bach, ecc., col clavicembalo, avevano gettato solide basi di una scuola strumentale. Non c'è da meravigliarsi dunque se la tecnica violoncellistica, allora allo stato infantile, abbia ritardato di tanti anni il suo completo svolgimento; se essa non abbia neppure oggi raggiunto lo sviluppo di quella del violino e del pianoforte e se — in fine — il suo materiale didattico si trovi negli stessi rapporti di evidente inferiorità.

Considerando, inoltre, che molti violoncellisti di valore, che avrebbero potuto portare un contributo prezioso alla didattica violoncellistica, poco si sono curati di prendere in seria e profonda considerazione tutto quanto ha servito a portare la tecnica pianistica e violinistica al fiorente stato in cui si trova, si spiegherà esaurientemente il perchè anche i violoncellisti più rinomati non abbiano ancora raggiunto quella perfezione di meccanismo della mano sinistra specialmente nella spontaneità, nella bellezza di esecuzione in posizioni di *capotasto*, e principalmente della mano destra nel maneggio dell'arco che, ancora oggi, costituisce il più grave imbarazzo materiale ad ogni buona intenzione stilistica ed interpretativa.

La prontezza di arco dei migliori concertisti di violoncello non raggiunge, infatti, mai quella dei grandi violinisti.

Si potrebbe obbiettare che la posizione dell'arco sul violoncello è più incomoda di quella sul violino e che, quindi, è più difficile acquistarne una completa padronanza. Ma appunto per ciò dovrebbe essere necessario uno studio più lungo, diligente ed accurato; ed invece avviene il contrario. Occorre ricordare che la nitidezza dei suoni, la bellezza dello stile, la efficacia dell'interpretazione dipendono assai più dalla completa padronanza dell'arco che non da un grande sviluppo meccanico della mano sinistra? Non deve essere precisamente l'arco il docile trasmettitore del nostro sentire, in modo che la materia non debba inceppare le manifestazioni del nostro pensiero?

E' vero che i nostri grandi violoncellisti del passato, specialmente quelli della scuola napoletana, non avevano certamente un *bell'arco* nel senso che attualmente si attribuisce a questa espressione, ma possedevano un grande pregio in confronto alle scuole straniere, pregio che le buone scuole violinistiche conservano e che quelle violoncellistiche sembra vadano perdendo. Intendo alludere all'arco ben sostenuto e fermo sulla corda, che permetteva un fraseggiare ben legato, virile, robusto, ampio e grandioso come il nostro tradizionale *bel canto* esigeva. Senza abusare del *vibrato* e dei *portamenti*, senza effemminatezze e sdolcinature, le loro esecuzioni, dato il naturale *charme* della voce del violoncello calda e insinuante, producevano i più vibranti effetti emotivi.

***

E' doloroso constatare ancora oggi come, nella maggior parte dei casi, le esecuzioni violoncellistiche, specialmente se fatte in grandi ambienti, non ottengano quel successo che sarebbe desiderabile. Le ragioni sono precisamente quelle già addotte, alle quali si potrebbe aggiungere, anche, una certa inferiorità interpretativa nel modo di porgere e di fraseggiare, derivante, oltre che da deficienze tecniche, anche da una poco solida cultura generale, musicale ed estetica di molti esecutori. Sembra proprio che molti violoncellisti non sappiano trarre profitto dalle belle interpretazioni che ci offrono i grandi pianisti ed i grandi violinisti; oltre a ciò è comune il difetto di un accompagnamento orchestrale strumentato in modo non rispondente alle esigenze della *tessitura* centrale del violoncello. Tutto ciò spiega, ad esuberanza, il perchè degli scarsi allori che raccoglie generalmente il violoncellista concertista e della scarsa frequenza di violoncellisti nei programmi dei grandi concerti, sia in Italia come altrove.

Per ovviare a tali inconvenienti e per far sì che il violoncello possa raggiungere i successi artistici a cui è destinato, per le grandi

risorse di cui dispone, occorre, come primo passo, anzitutto, riformare il suo programma didattico. Ritengo che lo studio di uno strumento ad arco ha un primo svolgimento di carattere essenzialmente tecnico e meccanico, e che se in altre materie, fondate sopra una maggiore o minore applicazione intellettuale, si può procedere con criteri alquanto dissimili, nel caso nostro invece, non può esserci che un solo sistema che deve coordinare con rigorosa, conseguente logica e con razionale progressività quel tanto di materiale tecnico del quale *tutti* dovranno essere in possesso. Il criterio da alcuni esposto che ogni insegnante usi un metodo personale sembra non sia suffragato da risultati pratici. Infatti i varii docenti si son serviti e si servono — è vero — di varii testi, ma ciò non esclude che i criterii generali e fondamentali di tali testi fossero o sieno su per giù sempre gli stessi.

Premesso quanto sopra, non può non risultare evidente la grande utilità di un *metodo* il quale contenga quanto è indispensabile a tutti. Per coloro che aspirano a diventar concertisti è necessario, indubbiamente, un maggior svolgimento tecnico. Il *metodo* invece dovrà dare all'allievo una preparazione sufficiente per essere un buon esecutore d'orchestra, per potersi dedicare al quartetto, ecc. Tutto ciò si dovrà ottenere nel più breve tempo possibile avendo come base programmatica il maggior rendimento col minimo sforzo.

L'esposizione dovrà esser tale da consentire che anche gli alunni di attitudini medie possano dare buoni risultati. Anzi, principalmente per essi, deve esser composto il metodo. I giovani di attitudini eccellenti hanno sempre ottenuto, più o meno rapidamente, buoni risultati. Un buon sistema di studio non potrà che far risparmiare loro tempo e fatica e farli giungere meglio preparati alla meta.

***

Stabiliti questi saldi principii, credo necessario soffermarmi sui criterii didattici che devono servirci di base, e che non possono non differire sensibilmente da quelli in voga fino ad ora (1).

E' anzitutto grave errore il considerare prolisso un minuzioso e coscienzioso studio della parte elementare. *Per far presto bisogna andare adagio.* Questo aforisma calza al caso nostro. Una solida preparazione affretta infatti sensibilmente ogni progresso avvenire ed il grave difetto di molti metodi antichi e recenti sta precisamente nella deficienza degli studii elementari, deficienza che crea molteplici imbarazzi quando si dovranno affrontare maggiori difficoltà.

L'intrattenere troppo l'allievo principiante con piccoli studii di genere, direi, semi-cantabile, nei quali l'arco ha un'applicazione uniforme e senza interesse progressivo e lo sviluppo della mano sinistra rimane quasi stazionario, è evidentemente di scarsissima utilità. Il criterio esposto di raggiungere la meta nel più breve tempo implica la imprescindibile necessità che ogni battuta, per così dire, venga scritta con uno scopo strettamente utilitario e là, dove è possibile, con due, tre scopi convergenti.

Oltre ad una rigorosa progressività nell'ascendere alle nuove difficoltà, è indispensabile che ogni nuovo passo in avanti venga esaurientemente preparato in antecedenza, anche perchè l'allievo si renda esatto conto della causa di ogni effetto. In obbedienza a questo concetto, è opportuno iniziare l'allievo preparando la mano sinistra con tutti gl'intervalli in prima posizione da eseguirsi *pizzicando* la corda, prima di cominciare lo studio dell'arco.

Inoltre molti vecchi studii ci si presentano in modo così ibrido, per quanto riguarda il grado di difficoltà, che il loro rendimento non risulta soddisfacente; troviamo in essi dei brani di una difficoltà adatta ad un allievo di secondo anno mentre poi ne riscontriamo altri superabili da un allievo assai più avanzato. E' evidente che in tal modo o l'una o l'altra parte deve risultare inutile per lo studioso, con evidente perdita di tempo. Al contrario molta utilità possono rendere, oltre gli esercizii con ritmi i più disparati, gli studii di difficoltà omogenea e fra questi quelli a mano ferma e a ritmo uniforme per le molteplici *varianti* di arco, di ritmo e di colorito che vi si possono applicare sfruttandone al massimo il loro valore didattico.

E' bene non annoiare l'allievo, come avviene in alcune recenti opere didattiche per violino e per pianoforte, ma, per le esigenze già esposte, non è possibile trarre un grande rendimento seguendo i vecchi metodi che, se apparentemente erano più dilettevoli, interessavano però molto meno l'allievo e facevano perdere un tempo prezioso.

***

Da un altro nuovo criterio d'insegnamento non si può prescindere: il vecchio meccanismo creato dai violoncellisti pel violoncello e sovente sul violoncello, subordinato perciò, nel criterio generale, alle risorse ed alle defi-

(1) Vedasi « La tecnica razionale e progressiva del violoncellista » di L. Forino. - Ediz. Ricordi.

cienze proprie allo strumento, non risponde più alle esigenze della esecuzione della moderna musica, la quale richiede un genere di meccanismo più libero ed indipendente. I compositori scrivono tutto quanto l'estensione dell'istrumento può comportare, senza altre preoccupazioni. Da ciò la opportunità d'includere brani tratti dalle migliori opere didattiche per violino e per pianoforte, brani i quali, oltre che rispondere agli scopi sopra esposti, permettono all'allievo una più vasta conoscenza de' varii stili.

L'impiego del quarto dito, nella quinta, sesta e settima posizione e nelle posizioni di pollice, ha dato, nella mia pratica, ottimi risultati. Il mignolo è indubbiamente il dito più debole, oltre che più corto, e per tali ragioni venne quasi sempre escluso in dette posizioni. Ma io ho potuto convincermi che, con l'esercizio, tale dito acquista una robustezza ragguardevole, che l'uso ne diventa assai facile e comodo e che può prestare buon servigio, evitando inutili cambiamenti di posizioni e frequenti spostamenti di dita.

A proposito dello studio del *pollice-capotasto*, un'altra modificazione si rende necessaria. Credo opportuno, anzitutto, non incominciarlo prima che l'allievo abbia acquistato una sufficiente sicurezza nelle sette posizioni sul manico, ed una relativa padronanza del maneggio dell'arco. Non vedo però la ragione per la quale si debba iniziare nei registri acuti oltre la settima posizione, dal momento che il pollice viene spesso impiegato in posizioni sul manico. Ho potuto invece praticamente esperimentare che, iniziandone lo studio dalle posizioni basse ed ordinandole come le sette posizioni sul manico, l'allievo, invece di considerare le posizioni di capotasto come una prosecuzione di quelle sul manico nei registri acuti, entra nel giusto concetto di una nuova digitazione da usarsi indifferentemente in tutta l'estensione della tastiera.

Non vorrei, con questa dissertazione, aver l'aria di assumere atteggiamenti cattedratici; porto semplicemente tutto il contributo della mia non breve esperienza di musicista, di violoncellista e d'insegnante ad un'arte verso la quale sin da fanciullo mi sento legato dal più fervido entusiasmo. Se non sempre mi trovo d'accordo con me stesso quando di queste cose scrissi (2), si pensi che diciassette anni sono trascorsi e non inutilmente.

LUIGI FORINO
Prof. di Violoncello nel R. Liceo di S. Cecilia in Roma.

(2) L. Forino: Il violoncello, il violoncellista ed violoncellisti. (Hoepli, 1905).

L'ESALTAZIONE DI BEETHOVEN
nella filosofia dell'Entusiasmo

« Quel sordo curvo nell'ombra sentiva l'infinito..... ».
V. HUGO.

Se si volge solamente uno sguardo su tutto quello che si è detto e che si dice per esaltare l'opera immortale del più grande genio della musica, Lodovico Beethoven, si ha un chiaro concetto di ciò che è l'entusiasmo; la disposizione delle anime grandi a vibrare per il bello, nella fervorosa passione della propria idea.

L'autore della *Tetralogia*, il Maestro di Bayreuth, paragonava il sommo di Bonn a Tiresia, il meraviglioso e leggendario cieco veggente, isolato dal mondo per la sua cecità, ma vivente in esso e al di sopra di esso, con una nuova vita più intensa della luce, e per vie più profonde ed ampie, a lui dischiuse dalla sua stessa cecità.

Il Paulmier, scrivendo su Beethoven e Wagner, dice: « se franasse il mondo umano, Wagner ne resterebbe senza dubbio travolto, ma Beethoven ne rimarrebbe fuori attraverso la natura ». Il Paulmier, quindi, definisce addirittura eterna e trascendente quella musica, che, per opera del *Creso della melodia e dell'armonia*, ha toccato il suo più alto vertice. E ancora si potrebbe enumerare una serie lunghissima di osannanti definizioni sulla titanica opera beethoveniana. Ma è più utile che io m'accinga a esporre il tema proposto.

***

Oggi più che mai gli osanna e le lodi rivolte al creatore della *V Sinfonia* hanno maggior risalto, e ottengono una più solenne affermazione attraverso la *filosofia dell'Entusiasmo*: risalto e affermazione che io ricavai, come molti altri, dallo studio degli scritti critico-letterarii sulle opere di Lui e nella esperienza che mi sono fatta, e che vieppiù mi farò, dalle audizioni delle superbe Sinfonie, dei meravigliosi Quartetti e delle incomparabili Sonate; tutte le vibrazioni del mio spirito, ottenute dalla meditazione delle opere citate, si sono tradotte in suoni reali, e inoltre una lezione, che tempo addietro mi impartì il filosofo dell'Entusiasmo — Diego Ruiz — contribuì a darmi grande conforto per le mie idee di studioso della musica. Il tema di detta lezione è il seguente: *La musica come spiegazione del mondo.*

Posta sul tappeto l'importante questione, trattandola nel campo della realtà, pur nelle sue manifestazioni spirituali, dobbiamo prima di tutto considerare che due sono i problemi che

tormentano il pensiero, il quale vuol stabilire, realisticamente, la certezza del nostro conoscere; essi sono: lo *spazio* e il *tempo*.

Per lo spazio le esperienze definitive, che andiamo formandoci, stabiliscono effettivamente qualche cosa, ma vengono quasi ad essere coinvolte nel secondo problema: il tempo, che, come un nostro nemico, cerca di toglierci il possesso perenne delle esperienze stesse.

E spiego tale verità.

Portiamoci a rammentare la gloriosa antica età ellenica; attraverso lo studio dei classici Platone, Omero, Aristotele, Socrate, ed altri grandi, glorie pure di quella civilissima terra, che li conta suoi figli; attraverso quegli studii perfetti che tanto fanno affaticare la nostra mente per ben comprenderli, non siamo giunti ad altro che a concretare a stento teorie atte a dibattere solo (non risolvere) i due grandi problemi: lo *spazio* e il *tempo!*

Sappiamo che la Grecia ha dato i più grandi genii; l'Italia coi suoi grandi ha magnificato e scienze ed arti; ma fra questi genii, fra questi grandi, non vi fu un Beethoven!

Vediamo che oltre duemila anni sono passati, senza che la storia abbia accolto un Beethoven; perchè è mancata una esperienza assoluta, una esperienza pura, è mancata una forza, una possanza addiritura invincibile, una possanza che venisse a distruggere o a dissolvere il tempo! E questa *esperienza pura*, questa forza, che ha elevato lo spirito umano, a superbe altezze, è stata la MUSICA!

La più nobile musica, la più luminosa finestra sul mondo è: « *di quel sordo che curvo sull'ombra sentiva l'infinito* »; è quella musica che è stata creata nel XIX secolo, quella di Beethoven. Il Maestro di Bonn, quindi, vive e vivrà sempre sovrano della musica!

Il Grieco dice che la vita di Beethoven, dal particolare della sordità, dalla tenacia e varietà insieme degli amori, all'orgoglio magnifico, alla infelicità diversa da tutte le infelicità, è un complesso di caratteristiche, di dettagli, di cui la singolarità profonda, permette e provoca lo stupore e l'esaltazione.

***

Sino ad ora abbiamo visto quindi in Beethoven il genio sommo, il musicista titanico. Dovremo ora distanziarci un po' dall'argomento per mettere in relazione ed evidenza con Lodovico Beethoven le importanti definizioni che il filosofo dell'*Entusiasmo* dà alla musica.

Nella musica Diego Ruiz vede in atto l'ultima e più intima lotta fra l'anima e il mondo delle parvenze; perchè è verità che, dalla legione infinita degli astri, alle pareti della stanza in cui si medita, è tutto un frapporsi di spazii, come voluti schermi al nemico, con cui è impegnato l'eterno combattimento: il tempo. Prima, parlando di quei genii che hanno tanto dato al mondo, particolarmente con le arti figurative e plastiche, abbiam visto in fondo che hanno cercato di far fuggire l'avversario, che è il tempo.

Ora diciamo: Che cosa è la musica in raffronto del tempo?

La musica non è altro che la battaglia portata nel campo del nemico; è la nobile, la cavalleresca, l'aperta sfida ad un mostro più pauroso dell'Idra di Lerma.

La musica sopprime tutta la serie delle presenze, dissolve il mondo, l'annienta, è una « *cosmolisi* », ma rompe e spezza anche il tempo: essa sola è una « *cronolisi* ».

La musica è negazione, la più profonda: è l'ultima esperienza pensabile: è addirittura dominio!

Essa poi produce in noi tale e sì profondo rinnovellamento spirituale, da esser considerata come grandioso coefficiente per dare la pace vera e lenire tutti gli affanni.

Divino momento è quello della *creazione* musicale! E' musicista colui che si *eleva alla penetrazione del genio*.

Il torrente della musica è invulnerabile; il viaggio dell'esperienza arriva quindi alle note musicali!

Il tempo, l'estremo negatore, ha per garanzia le note musicali. Ecco quindi, a questo punto, le due grandi considerazioni che si possono prospettare: prima, è la nota musicale; seconda (come si è constatato) l'esperienza, cioè la constatazione, lo studio logico e, se vogliamo, una esplicazione del nostro pensiero con una capacità *dialettica*, sul *fenomeno spirituale*: MUSICA.

Dalle rivelazioni importanti, testè conosciute, non ci resta che constatare, e ammettere logica, la tesi de *La musica come spiegazione del mondo*, dato anche che i fatti spirituali e storici enumerati, devonsi condensare essenzialmente in quella questione (che possiamo chiamare questione musicale), anzi in quei problemi che dànno ragione allo svolgimento del nostro studio, e che vieppiù discutiamo con tanta obbiettività: il *tempo* e lo *spazio* (1).

***

Pur sintetizzando, è ora mestieri spiegare il secondo carattere della musica: il SUONO.

Non si tratta del suono per se stesso, in quanto che la musica dei suoni non è altro che il *vestito musicale*; lo scheletro, l'ossatura

che sostiene il vestito, è qualche cosa di più del suono: è la *nota musicale* atto impositivo nel quale risulta una difesa contro il tempo, nota musicale che è il RITMO, cioè la rottura del tempo! Il ritmo è sempre quello che sussiste; p. es.: quando noi parliamo di ritmo, intendiamo parlare di tre cose, e cioè: *melodia, armonia, ritmo* (rammentate il treno in corsa: esso produce un ritmo; è un ritmo, che, per istinto, e per nostra intuizione percettiva e sensitiva, accusiamo mancante di *armonia* e *melodia*; anzi, meglio, siamo trascinati in quel momento dal nostro spirito ad industriarci a costruire intorno a quel ritmo, addirittura della musica).

Anche i Greci, nelle loro osservazioni profonde sulla musica, e dopo studii particolari sulla ritmica, (che conoscevano le mille volte meglio di noi moderni) consideravano come essenziale il *rythmos*: « principio attivo della musica »!

Siamo ora ben convinti che quello che sussisterà sempre è il ritmo. Conchiudo il presente paragrafo con un altro esempio: quando si parla della Cavalcata delle Walkirie, si ha una *sensazione onomatopeica;* anzi Wagner ha concepita quella possente pagina intendendo di far sentire il galoppo dei cavalli; ma oltre al galoppo c'è anche il canto del gallo, l'ondeggiar della marina o altra cosa. Quello che c'è davvero, (che non ha nulla a che vedere con ciò che noi o gli altri chiamiamo musica descrittiva) è il *ritmo*, e cioè, ripeto, la rottura del tempo, la vittoria su di lui, la soluzione della vita e della morte, dell'esistenza nostra e di tutte le cose.

***

Sino a questo punto, si è esaurita la questione; però devo nuovamente parlare su Beethoven, anche per integrare il tema prefissomi.

Anzitutto devo aggiungere che l'unità *Entusiasmo*, è possibile con *l'esperienza pura;* (essa ha creato e crea la musica). La *volontà musicale* col ritmo (che abbiamo definito necessità assoluta, essenza immancabile della musica) ha creato le opere di Beethoven.

Concludendo, domandiamoci: perchè Beethoven è degno di esaltazione?

Perchè è genio assoluto nella musica sinfonica, che, come giustamente dice il Grieco, « è dell'arte dei suoni l'espressione più indipendente e più pura, è l'unica che raccolga in sè l'assoluta indeterminatezza, che è lo sfondo infinito di quest'arte. Beethoven ha tracciato nel mondo un'orma suprema e forse ineguagliabile. A Beethoven nessuno fu pari, nè forse lo sarà mai, nell'esprimere, nel formare per mezzo dell'indistinta, e perciò più completa, forma della musica, la passione umana, in confronto dell'infinito e di se stessa. Altri genii sono sorti dopo Lodovico Beethoven: Riccardo Wagner ha creato tutto un mondo con la potenza del suo genio; ma è un mondo per quanto supremo, tuttavia isolato dall'immensità. Il suo geniale volere ha saputo esigere nuove e non comuni forme, ma tutta la sua arte risente di questa sua titanica esclusione dal resto del mondo. La sua è una commozione che non esclude la padronanza, la volontà. E', per esprimersi in una frase, una grande commozione cerebrale ».

Si nota ancora che Beethoven è l'opposto. La natura ricanta sè medesima attraverso di lui: Egli è *l'ultimo genio incosciente e naturale*, per la sua profonda naturalezza e ingenuità insieme.

E' *l'imperator orchestrae*, una delle più grand. esistenze, martire del suo stesso genio, che dobbiamo evocare, come addirittura una *sfinge!* Egli è colui che dicendo: « *voglio sfidare il mio destino* » ripose in questo suo tragicissimo grido, tutta la trascendente gamma del suo *dolore creatore*, per estrinsecare nella sua opera tutto il misterioso battito del cuore di *questa umanità*, ed anche *della umanità avvenire*, quando, senza menomamente ingannarci, si vorrà ancora ripetere francamente quella frase che caratterizza la *psiche* o meglio il *pathos* della musica di Beethoven, frase che così suona: «Musica per ragazzi in un mondo in ciclopica rovina »!

Ora, nel finire il nostro scritto, dopo aver compreso che la musica di Beethoven sarà *l'aria che si rifà attorno a un mondo in ciclopica rovina*, dovremo constatare che l'opera beethoveniana è, e rimarrà, *cronolitica e cosmopolitica!*

Quae audit gens Beethoven gestit dicere laudes.

REMIGIO FORCOLIN.

---

(1) Devo avvertire che essenzialmente sintetica è stata l'esposizione dei pensieri costituenti la tesi de *La musica come spiegazione del mondo*. E' stata pure sintetica la lezione che il filosofo dell'Entusiasmo ebbe ad impartirmi. Egli elaborò tale argomento per ventisette anni in un suo lavoro inedito, dal titolo: *La Musica esperienza pura dell'Entusiasmo e come spiegazione del mondo*.

Stringata apparisce quindi la mia esposizione, che, nella semplicità dei pensieri, si prefigge di esporre quei concetti della dottrina dell'Entusiasmo che più particolarmente (premesso il fatto dell'Esperienza Musicale) affermano e dimostrano che Beethoven si aderge per sempre come adamantina colonna, perchè Egli ci ha dato la *V. Sinfonia Do Minore*, che spiccatamente nel primo tempo, è il vero *esperimentum crucis;* è l'estrinsecazione della *pura eroicità* di Beethoven.

LE PVNTE DELLA LIRA

Vecchio suonatore

In campagna. Solo. Guardo il vecchio campanile del paese, che sta presso la chiesetta mezza diroccata, come un suonatore straccione sta impalato vicino alla sua vecchia, sull'angolo della strada. Mi fa compassione, quel povero vecchio. Non suona più, i passanti non lo guardano più, le canzoni d'una volta non piacciono più, ed egli sta lì, umiliato e melanconico, con le quattro campane nerastre che gli penzolano dalle braccia di legno, come vecchi pipistrelli. Ma quanti ritornelli doveva aver suonato un giorno! Le nuvole che passavano solenni, sotto il cielo troppo vasto e sopra lui, troppo piccino, dovevano brontolare dispettose contro quell' irrequieto straccioncello che le prendeva a sassate sonore, a risate argentine e a motteggi senza fine. " Oè, comari — doveva cantare, egli, ogni mattina — son qui! Oche del cielo, son qui!... Son io che rido così: io, io, il monello del buon dio, il giullare del cuor mio, e voi passate senza ascoltarmi e senza salutarmi!.... ".

E su, risate — allora — e su, ciottoli sonori, e su, allegrezza di motti e di villanie festose finchè le nuvole non si allontanavano, brontolando, pomposamente.

***

Povero vecchio suonatore! Valeva proprio la pena di buttar via, così, la squillante giovinezza? La folla senza volto e senza nome non capisce il trillo mattutino d'un piccolo cuore, non si ferma al pianto argentino d'una canzone che muore. E così, tutto è finito. Là in fondo, sulla piazzetta nuova, c'è un altro campanile ed un'altra chiesa giovane che si pavoneggiano nei loro ori e nelle loro pitture, come in belli abiti di nozze. Sono sposini da poco tempo e ridono e cantano e la gente del paese si raccoglie tutta là, intorno ad essi, senza pensar più ai due vecchi che muoiono all'angolo della via, dopo aver cantato tanto.

Io guardo — solo — quei due buoni vecchi. E penso una cosa dolce. Forse cantano sottovoce, piano, piano, per se stessi. Le canzoni che prima scoppiavano dalle bocche allegre delle campane, cadendo in leggeri cerchi d'oro, sulle terre lontane, ora tremano, nota per nota, goccia per goccia dentro le pietre rosicchiate. Aguzzando l'orecchio m'illudo quasi di sentirne il crepitio vago che scende e risale, come una lucertola, per perdersi, sottovoce, sul gran nulla azzurro. Cantano per sè, i due suonatori dimenticati. Hanno guardato sempre in alto, hanno gittato dei bei ritornelli sempre in alto, e se cadranno, cadranno guardando sempre più in alto.

Ma, per attendere il silenzio profondo, ... ecco... insegnano che bisogna cantare, piano, da soli e per sè.

Concertato burlesco

Ora guardo verso la montagna. Un nuvolone nero, scende in fretta da lassù, come un grosso prete chiamato al letto d'un moribondo. Il cielo s'illividisce sgomento, come una nota lunga tenuta dai violini sopra un tema buio e saltellante di contrabbassi che si allarga e domina sempre più come quella nuvola. Il concertato è alle prime battute.

" Oremus, pro anima sua, domine " brontola la nuvola nera scendendo a gran passi dalla montagna seguita da un corteo disordinato di nuvole pinzocchere. " Domine-e-e... " stride sottile il cielo, tenendo la nota argentea dei suoi violini, quasi lividi... " Pro anima sua " borbotta a tratti il vento che si risveglia ora fra gli alberi come un gruppo di violoncelli lamentosi...

Una battuta di silenzio; e fra il grosso tema del prete nero, che scende più lentamente e più minaccioso e il romorio ancora confuso degli alberi, tremola allora il ronzio delle innumerevoli ali degli insetti che sentono la tempesta, e fremono come strumentini, confusamente.

Folata piena ed improvvisa. Il concertato sbalza violento e sonoro. E' la nuvola nera che romba il suo tema cupo; poi è il cielo,

senza chiarore, che gitta un grido di luce, come un guizzo; quindi sono gli alberi che ondeggiano sotto l'archetto del vento e piangono dolcemente sulla morte vicina del moribondo ignoto.

" Oremus, pro anima sua, domine!.... ".

" Domine-e-e.... ".

" Pro anima sua... ".

L'ampia onda melodica domina il cielo e la terra, passa buia nel vento, si perde lontana, e nel silenzio improvviso che ne precede il ritorno, i flauti dell'orchestra poderosa gorgheggiano sottovoce, con tremolii di rondini che si rifugiano, " chi è qui?.... chi è qui?.... Ci, ci ".

Ma ora il prete è vicino, vicino; le casette del borgo spiccano livide, nell'oscurità verdognola, come una platea affollata di volti pallidi; un nuvolone si abbassa ancora e invade le strade e cammina soffiando in cerca della piccola porta, dietro cui sta la morte ad attendere...

Un lampo vivido... come un guizzo di violini. Un colpo di tuono, come un picchio formidabile sopra la porta... Uno scroscio di gocciole, come un pianto di arpe...

" Oremus, pro anima sua, domine... "

" Domine-e-e... ".

" Pro anima sua.... ".

Furibondo, percosso dai tam-tam dei lampi e dagli scrosci dei legni, il concertato della tempesta si scatena impetuosamente.

PUCK

RUBRICA DEI REFERENDUM

Il secondo Referendum di "Musica d'Oggi„

Dopo l'esito brillante del « referendum » bandito l'anno scorso dalla nostra Rivista (vedi numero d'agosto-settembre 1921), non dubitavamo che un nuovo invito ai nostri cortesi lettori dovesse avere un'accoglienza meno lusinghiera, dato anche il carattere del nuovo tema, che, essendo prettamente nazionale, interessava un maggior numero di persone. E le nostre previsioni si realizzarono intere, anzi andarono ben oltre la legittima attesa. Le risposte ricevute ammontarono, complessivamente per i due temi, a ben 234 (diciamo: duecentotrentaquattro). Il lavoro di riordinamento e di spoglio fu quindi, come ben si può pensare, tutt'altro che facile e breve. Siccome la tirannia dello spazio non ci permette di riprodurre tutti i giudizii, e nemmeno per intero quelli scelti, dobbiamo adattarci a un pesante e minuzioso lavoro di selezione, accordando la preferenza alle risposte più caratteristiche e concise. Coloro che non vedranno pubblicate le loro, certamente non ci serberanno rancore, poichè constateranno facilmente come esse non sieno state escluse, ma si trovino già in risposte d'altri, preferite per la pubblicazione solo perchè compilate in forma più adatta alla rubrica speciale e all'indole del periodico.

Non tutti risposero ai due quesiti; molti si limitarono a uno solo, ed anche tali risposte furono tenute nella stessa considerazione delle altre. Nè mancarono alcune altre assai curiose e anche quelle... non troppo cortesi. Di esse teniamo nota a parte, non intendendo defraudarne i lettori. Nel riferire i varii giudizii, come è nostro sistema, ci asterremo da qualsiasi commento riguardante l'intima essenza del « referendum »; ci limiteremo solo a qualche osservazione.

Siamo ben lungi del pensare di essere riusciti a stabilire quale sia l'opera migliore di Giuseppe Verdi e di Giacomo Puccini; un simile compito è proprio della Storia, ma anche la Storia istessa non sempre riesce a fissare con sicurezza quale sia il capolavoro d'un dato maestro. Nostra idea era quella di conoscere verso quali spartiti convergeva il maggior numero di preferenze; cosa ben più modesta, ma egualmente interessante.

I.

Qual'è l'opera di Verdi che vi piace di più e perchè?

NABUCCO (Adesioni N. 1).

Lo spirito giovanile del principe dei grandi maestri italiani della seconda metà del XIX secolo, all'inizio della sua trionfale corsa al soglio della gloria, si affermò in un'opera che disgraziatamente non fu apprezzata interamente. (Proprio? Consigliamo una lettura attenta della vita di Giuseppe Verdi, fermando bene l'attenzione sopratutto su quanto successe a Milano nel 1842 dopo la prima rappresentazione). *Il « Nabucco » che si presenta regalmente con la sua sinfonia, che anche oggi è una delle più popolari, si mantiene all'altezza del nome e dell'epopea delle ebraiche genti. Nelle quattro parti, in mezzo alla grande drammaticità delle arie di « Nabucco » e alle ansie che nascono dai petti delle vergini ebree, risalta viva la grande serenità dei cori innalzati dai Leviti al loro Dio, nel quale fidano con tutta l'anima. Anche la tristezza dell'obliata Abigaille contribuisce a dare quel carattere complesso e vario all'opera che culmina nel coro « Va pensiero, sull'ali dorate », sacro agli Italiani che lo ricantano ogni qualvolta vedono velarsi l'orizzonte d'una nuvola che minaccia la schiavitù straniera.*

MARIO SIGNORELLI (Viterbo).

RIGOLETTO (Adesioni N. 19).

Il « Rigoletto », perchè, nella passionalità più viva, è nella musica il dramma.

FRANCESCO DE RUBERTIS (Campobasso).

« Rigoletto » perchè è il suo capolavoro e tale lo ha definito tutto il mondo e tale lo giudicava lo stesso autore, il quale a coloro che gli rivolgevano i titoli più onorifici e lusinghieri, rispondeva: « chiamatemi: l'autore del « Rigoletto ».

MICHELE SIMEONI (Napoli).

L'opera di Verdi che mi piace di più è il « Rigoletto ». La melodia sgorga limpida come l'acqua d'un ruscello, scolpisce i personaggi; il quarto atto è musica descrittiva piena di passione.

ENEA POLLINI (Carrara).

Il « Rigoletto », perchè Verdi in quest'opera ha saputo cantare con la più profonda ed umana espressione i diversi stati d'animo dei principali personaggi dell'opera. L'amore che si sacrifica di Gilda, l'affetto paterno e la vendetta di Rigoletto, la passione libertina del duca di Mantova e la brillante seduzione di Maddalena.

CLELIA BIANCHI (Ozieri).

IL TROVATORE (Adesioni N. 9).

« Il Trovatore » per la sua genuina verdianità.

GIUSEPPE FRUGATTA (Milano).

Se l'opera migliore d'un autore è, come io penso, la sua più « personale », mi piace, fra tutte quelle di Verdi, il « Trovatore ». Il libretto è, quanto in nessun'altra, popolare di contenuto e di forma, ricco di episodii e di personaggi cari all'autore; la musica, fra i difetti più verdiani, ha moltissime pagine magnifiche ancor oggi vive, fresche e, sopratutto, di un assoluto carattere verdiano.

RENZO MASSARANI (Roma).

LA TRAVIATA (Adesioni N. 8)

« Rigoletto » e « Traviata » sono le opere che più mi piacciono di Verdi; ma preferisco la seconda, meno profonda, ma squisitamente femminile. Le chiare e fluenti melodie nel dire l'amore, i freschi ritmi ternari nel dire la gioia, i dolorosi accordi diminuiti, i cupi suoni degli ottoni nel dire la pena, l'agonia, la morte... i recitativi di Violetta, interprete sovrana, anima e vita dell'opera, riescono ancor oggi a commuovere e a far piangere anche gli occhi più truccati delle innumerabili Violette del secolo.

LOLA M. GILARDONI (Milano).

Di Giuseppe Verdi prediligo la « Traviata » per il modo in cui vi si fanno cantare le voci, modo impareggiabilmente naturale e spontaneo più che in ogni altra opera dello stesso autore; ed anche perchè in essa ogni frase è pervasa di sentimento e di passione che sono in ogni tempo le due entità necessarie e sufficienti per assicurare la vitalità a un'opera di arte. I cultori della odiernissima musica cerebrale sorrideranno; ma possono essi, cercatori affannosi di nuove forme d'espressione, dire d'aver creato mai una frase che possa commuoverci come pur sempre ci commuove per es. la frase: « Amami, Alfredo! »? Nella « Traviata » passione e sentimento sono copiosamente diffuse, perciò l'opera, a malgrado della sua forma sorpassata, si manterrà viva e florida più che mai.

STEFANO BAGLIOSI (Genova).

AIDA (Adesioni N. 43).

L'opera di Verdi che più mi piace è « Aida » perchè « in essa il genio creatore infuse un alito potente di epica maestà scolpendo in canti fastosamente eloquenti il tripudio di un popolo osannante ed acclamante il vincitore ».

M. GIOSEFFI (Parenzo).

L'opera di Verdi che mi piace di più è l' « Aida ». E' bensì vero che in « Otello » ed ancora più in « Falstaff » la forma musicale, il libretto e l'insieme dell'opera sono molto più elevati, però l' « Aida » rappresenta la manifestazione più grandiosa e migliore del nostro melodramma di cui il Cigno di Busseto fu certamente il più grande dei cultori.

CARLO ZANOTTA (Milano).

Pur apprezzando il « Falstaff » dalla superba forma, sia per il trattamento perfetto delle voci come dell'orchestra in genere, ma più specialmente degli archi, io credo che l' opera spontanea e nello stesso tempo vestita di una armonia che oggi non figura antiquata sia l' « Aida ». La condotta melodica della « Traviata » sosterrà tal gioiello per molto tempo ancora, ma l' accompagnamento ne è troppo rudimentale, mentre l' « Aida » vivrà sempre fresca per dei secoli.

ETTORE POZZA (Mirano Veneto).

L'opera di Verdi, che mi piace di più è l' « Aida », e in ciò sono d'accordo col pubblico del mondo intero, che l'accoglie con rinnovato entusiasmo. Perchè? Perchè è la più alta e solenne affermazione del teatro lirico italiano; è la più varia e completa opera del grande Maestro, giunto così all'apogeo della sua gloria; è l'incanto d'ogni luogo della terra; è la tragedia umana d'ogni tempo portata al sublime con musica divina!

GIOVANNI RICCI (Conegliano).

L'opera di Verdi che più mi piace è « Aida », *la quale ha anzitutto il pregio di costituire, nella produzione verdiana, il lavoro di mezzo, equilibrato e perfetto, tra le opere della prima maniera e le ultime due modernamente evolute.* (Questa motivazione, a dir il vero, non ci sembra troppo convincente). *La preferisco inoltre perchè la musica illustra bene il dramma, con uno stile nobilissimo ed originale e con suggestivo fàscino orientale, che ne fanno l'opera di tutti i tempi e di tutti i popoli.*

IGNAZIO CIOTTI (Palermo).

L'opera di Verdi che preferisco è l' « Aida » perchè, sebbene non sia tecnicamente la più perfetta (Non è esatto. Non bisogna confondere « perfezione tecnica » con « progresso tecnico ». Questo è strettamente connesso colle varie epoche, quella n'è affatto indipendente. Una sinfonia di Haydn è tecnicamente perfetta anche se confrontata coi poemi sinfonici di Riccardo Strauss; è soltanto « meno progredita » perchè di cent'anni più vecchia. La tecnica di Giuseppe Verdi fu sempre perfetta, anche nei primissimi lavori e fu sempre in rapporto, anzi *in anticipo,* coi vari momenti storici.), *è quella che presenta la maggiore profusione melodica unita al più gran senso di teatralità di tutte le opere verdiane.*

GIOVANNI VALENTINI (Vignola).

Dell'Immortale di Busseto, « Aida » è l'opera che mi piace di più, perchè in essa — uno dei rari capolavori — vedo sinteticamente avvalorata colla più alta espressione estetica tutta la pura potenza creatrice dell'Italico genio melodrammatico.

Nell'opera « Aida », io studio ed ammiro essenzialmente quel pathos melodico, *come apoteosi dell'arte di Giuseppe Verdi, che è ispirazione pura, germinata in solenne momento di creazione, dal suo spirito* esclusivamente italiano.

Egli difatti ha eretto con quest'opera un monumento « aere perennius » all'ideale della Patria e all'ideale dell'amore puro, con inni e canti veramente sublimi.

Ho detto « inni e canti veramente sublimi » perchè esprimono uno stato d'animo tragico, *che concorda meravigliosamente colla pura passione poetica. Tale passione è il « quid » della divina eterna razza italica. Essa ha trovato in Giuseppe Verdi il suo più degno cantore; il cantore della sua passione antica e nuova, attraverso l'amore puro! Questo amore è la passione dell'anima italiana, che nei palpiti angosciosi e talvolta estatici di Aida, di Amneris, di Radamès, di Amonasro, trova* interpretato spiritualmente *tutto quello stato psicologico-passionale, palpitante intima storia dell'italico popolo nostro.*

REMIGIO FORCOLIN (Treviso).

OTELLO (Adesioni N. 16).

Di Verdi, preferisco l'« Otello » perchè la fraseggiatura, il declamato, il ritmo, la melodia corrispondono al pensiero e al suono del verso; perchè la terribilità del gran dramma di Shakespeare è espressa con sincerità di sentimento; perchè Verdi si fece riformatore ed iniziò la rinascita del dramma musicale italiano, seguendo uno sprazzo vivissimo di luce; luce che ancora splende, alimentata dal gran fuoco del Genio.

SALVATORE GALFANO (Marsala).

E' l'« Otello », e per due ragioni, l'una artistica, l'altra filosofica.

La prima deriva dalla considerazione che essendo il Verdi, da artista coscienzioso, tenuto al fatto della riforma wagneriana, senza essere un pedissequo imitatore di tecnicismi o trovate wagneriane, innesta felicemente nella nuova opera i nuovi procedimenti, specie orchestrali, (non condividiamo quest'idea e ci permettiamo consigliare un esame e un confronto ben profondo tra le opere di Riccardo Wagner e quelle dell'ultima maniera verdiana) *pure restando sempre italiano e sempre Lui per l'impeto del sentimento, la chiarezza della frase melodica (basta ricordare l'Addio di Otello, il duetto del primo atto) dimodochè l'opera non è più solo una miniera di bei motivi, ma è veramente il dramma musicale, perchè il commento musicale e il canto esprimono sobriamente, ma per questo appunto più efficacemente, con tratti scultorei i* motus animi *dei personaggi..*

Per una ragione filosofica, perchè avendo pure tutte le opere precedenti elementi tragici, l'« Otello » è la tragedia più vera e maggiore, inquantochè , anche sulle scene briose (Brindisi, Mandolinata) vi aleggia il fato tragico. Vi è un elemento trascendentale *che manca o si fa meno sentire nelle opere precedenti, puramente umane. Questo elemento dell'*al di là, *della vita mortale che s'infutura, ben si sente nella frase del bacio, nel Credo di Jago e in tutto il IV atto.*

EMILIO DONATELLI (Macerata).

Per quanto non sia cosa facile pronunziarsi in favore dell'uno anzichè dell'altro spartito verdiano, per quell'alto senso di rispetto e di venerazione che ogni modesto seguace ed estimatore sente per il Grande, pure dovendone

indicare uno, son lieto soffermarmi al penultimo dei suoi capolavori: l'« Otello ».

La freschezza dell'ispirazione, la purezza dello stile, l'evidenza dell'espressione, la fusione della musica con la poesia formano più che un'opera artistica, un incanto di bellezza e di splendore artistico.

Se l'« Otello » non contiene i fulgori della Celeste Aida, ha invece una maggiore importanza nella storia della musica, per gli orizzonti che esso dischiude al dramma musicale e la potenza rappresentativa di Shakespeare, come se le due arti fossero state ispirate da una sola anima.

G. Verdi perseguendo i progressi e le finalità tecnico-estetiche dell'arte, s'immedesimò quanto era sufficiente per fondare il dramma nella musica, per sviluppare l'azione, il movimento, la rapidità e la naturalezza senza rinunziare alle peculiari caratteristiche delle italiche tradizioni, per le quali rimarrà, indubbiamente, segnacolo di gloria.

SCORRANO LUIGI (Partanna).

FALSTAFF (Adesioni N. 22).

L'opera di Verdi che più mi piace è il « Falstaff » perchè è la più perfetta e la più studiata opera dell'illustre autore; e perchè rispecchia in ogni battuta ciò che il Boito ha voluto scrivere nel libretto.

MARIO RINALDI (Roma).

Artista tardo e riflessivo, e questo dico contrapponendolo mentalmente a Wagner, (confessiamo di non saper afferrare con precisione quest'idea) *Giuseppe Verdi ascese a gradi nella sua carriera artistica; e dal giovanile « Oberto », per tappe luminose, giunse con « Falstaff » alla sua creazione più potente.*

Su ogni opera verdiana si vedono perfezionati e sviluppati elementi, tecnici ed estetici, già palesi nell'opera precedente e questa caratteristica, se proprio non spiega — e certe cose non si spiegano — aiuta a capire come questo artista sia riuscito a creare l'opera più perfetta e superiore del nostro teatro (i nostri Meistersinger) quando ormai era ottantenne.

Verdi, per quanto appassionato e lirico come pochi, era buono e sorridente, e il suo spirito era molto vicino all'umorismo bonario di Falstaff. Ancora una volta il genio italiano giunse al suo massimo splendore in una opera buffa: è dunque inesorabile il detto di Beethoven?

PIERO RIVA (Frossasco.

L'opera di Verdi che mi ha offerto sempre un godimento *ininterrotto dal principio alla fine è il « Falstaff », e già che si ha da rispondere al quesito, non quale si stimi la migliore opera di Verdi, ma quale sia quella che piace di più, rispondo senz'altro che per me quest'opera è il « Falstaff ». Ma sceglierei il « Falstaff » anche qualora si trattasse di dichiarare quale sia l'opera verdiana più perfetta, e sempre insisterei sul « Falstaff » anche se si dovesse proporre il modello di perfezione dell'opera italiana in genere. Verdi ha senza dubbio scritto spartiti più potenti, più densi di passione, di chiaroscuri, ma non più perfetti, nè di più schietto godimento. Sotto questo aspetto il « Falstaff » supera anche i « Maestri Cantori », mentre sorpassa il « Barbiere di Siviglia » nella perfezione formale.*

(Non siamo d'accordo; a parte che i confronti sono sempre odiosi, in questo caso ci sembra non reggano. Tre caratteri di maestri, tre generi d'opera e di musica, tre epoche affatto diverse; come paragonare simili elementi, in assoluto contrasto tra di loro!).

V'ha in esso qualche cosa che mancava purtroppo da tempo alla musica nostra, che nel passato ne aveva avuto così grande dovizia, lo spirito. *Mi tengo dunque al « Falstaff », pur rispettando le altre maggiori figure del teatro verdiano.*

ARIO TRIBEL (Trieste).

Il « Falstaff ». Nessun'altra (a mio giudizio) delle opere verdiane ha nella fusione del verso, del ritmo e della melodia, una comprensione così sentita del soggetto, dell'ambiente, della comicità e della profonda filosofia della parola.

Parola che rimane chiarissima per la dizione anche attraverso i meandri del ricamo, della sonorità e della polifonia orchestrale, come una recitazione. Recitazione che ha gli accenti ed il colorito in se stessa, così che senza sforzo alcuno l'attore (anche se la sua coltura lo mette al disotto di quanto egli dovrebbe interpretare od almeno lasciar capire) può avvicinarsi alla realtà di una vera commedia, commentata dai suoni.

ORESTE RIVA (Cremona).

(Non ci sembra del tutto esatto tale giudizio; del resto basta rivolgersi a tutti i maestri che dovettero insegnare il Falstaff ai vari cantanti. Altro che *senza sforzo alcuno!*).

L'autore di quest'ultima risposta ha creduto far seguire un poscritto che crediamo doveroso di riferire, pur considerandolo extra-referendum.

L'opera migliore, quella che chiude in sè la sintesi del lavoro, della fortuna, del gene-

rosissimo cuore del grande Maestro e della quale egli stesso dovette gloriarsi, è « La Casa di riposo dei musicisti » che ogni classe di persone privilegiate o no, intelligenti o no, vanno universalmente plaudendo.

Se tale risposta viene considerata sotto un punto di vista più largo che il nostro referendum non lo conceda, certamente non potrà trovare alcun dissenziente.

Tra i giudizii più o meno curiosi scegliamo i seguenti. Una gentile signorina preferisce l' « Aida » *perchè la sua musica divina vien dal Paradiso e ci avvicina a Dio.* Forse nemmeno lo stesso Verdi ha mai pensato che la sua musica possedesse una sì gran potenza suscitatrice d'estasi mistica. E' — ad ogni modo — una nuova rivelazione.

Un altro lettore preferisce pure l'« Aida » *perchè in quest'opera Verdi comincia* (!) *a perfezionare la forma, conservando ancora* (!) *tesori d' ispirazione.* Anzitutto consigliamo la lettura dei giornali del 1851, subito dopo l'apparizione del « Rigoletto » (cioè vent'anni prima di « Aida »). Ecco, ad esempio, uno spunto tratto dalla « *Gazzetta di Venezia* » del 12 marzo di quell'anno, proprio il giorno successivo alla prima esecuzione: « Un'opera come questa non si giudica in una sera. Ieri fummo come sopraffatti *dalle novità*: novità nella musica, nello stile, nella stessa forma dei pezzi e non ce ne femmo un intero concetto ». Ci pare che basti. Se poi Verdi nell'« Aida » conserva *ancora* tesori d'ispirazione (ma grazie della cortesia!), vuol dire chiaramente che dopo « Aida » questi tesori o non ci son più, o sono almeno diminuiti di parecchio. E qui... preferiamo non discutere.

C'è chi preferisce « Falstaff » *perchè quest' opera racchiude genio melodico, genio scientifico* (!) *e filosofia profonda* (!!); ed un altro scrive: « *Falstaff* » *mi pia e di più perchè è l'opera che si dà di meno.* Ma allora che cosa dovremmo dire, ad esempio, dell' « Alzira ».... che non si dà affatto? E troviamo ancora che piace « Falstaff » perchè *oltre che la musica e l'azione si fondono in modo mirabile attraverso una tecnica dignitosa* (sic!) *racchiude in sè quelle bellezze che il cigno di Busseto aveva prodigato troppo largamente* (sic!!) *nelle opere precedenti.* Ecco dunque che il prodigare bellezze d'arte è diventato un male; l'avere della fantasia è un difetto. Certo questo signore deve trovarsi molto *à son aise* in certa musica moderna. Com'è inesauribile la fantasia umana!

Potremmo continuare, ma la mancanza di spazio ce lo vieta. Dalle risposte riportate risulta dunque che l'opera verdiana con maggior numero di preferenze è l'« Aida ». Senza aggiungere una sola parola di commento, ci limitiamo a inviare un pensiero di condoglianza alla memoria del maestro Vincenzo Sassaroli che voleva rimusicare quest'opera, insoddisfacente per lui nell'edizione verdiana (e ne fece proposta alla Casa Ricordi, la quale... non accettò, tutta spaventata) e a quella di quel tal signor Prospero Bertani di Reggio Emilia, che chiese, e ottenne, da Giuseppe Verdi il rimborso delle spese sostenute per recarsi a sentire l'« Aida » a Parma, non essendone rimasto contento!

E passiamo senz'altro al secondo quesito:

***

Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzate e per quali ragioni?

MANON LESCAUT (Adesioni N. 37).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Manon ». E' brillante, di frase larghe, non trita; il terzo atto è drammatico con un finale potente e grandioso.

ENEA POLLINI (Carrara).

E' la « Manon » perchè le sue calde melodie dicono potentemente l'amore, la passione, la tenerezza e il dolore.

LETIZIA SANOF (Viterbo).

Delle opere di Puccini apprezzo più di tutte « Manon Lescaut », perchè è quella in cui il maestro versò con spontanea prodigalità il primo impeto della sua ispirazione, (consigliamo la lettura delle « Villi »; ancor oggi, a 38 anni di distanza, 9 prima di « Manon », quest'opera apparisce fresca e ispirata) *senza preoccuparsi di apparire un innovatore e un dotto. In quest'opera le idee musicali zampillano fresche e impetuose dalla vergine fantasia dell'autore, talvolta in una forma anche grezza* (?) *: ma in ciò appunto sta la loro bellezza* (sic!).

IGNAZIO CIOTTI (Palermo).

La « Manon Lescaut », benchè non la ritengo la più riuscita, la preferisco alle altre perchè meglio rivela la personalità artistica del maestro lucchese. Vi sono pagine di delicato sentimentalismo e di intensa drammaticità che bastano da sole a rendere celebre un maestro. Il duetto dell'incontro fra Manon e De Grieux e i momenti drammatici nel secondo e nell'ultimo atto sono pieni d'espressione, mentre la scena d'introduzione, il minuetto, l'appello

delle deportate ecc. sono quadri suggestivi caratteristici.

LIONELLO PARENA (Roma).

Non esito nel proclamare la « Manon » l'opera più complessa e commovente, dove il celebrato maestro ha fatto gettito di tutti i tesori della sua grande ispirazione, creando della musica puramente italiana, scevra dalle infiltrazioni ideologiche del Debussy e dello Strauss, (ma chi li conosceva, in Italia, nel 1893?) *così appariscenti nella « Fanciulla del West »* (ch'è del 1910).

« Manon Lescaut » è la manifestazione fulgida di un uomo di genio, e il solo quarto atto costituisce un tour de force *da fare inorgoglire qualsiasi grande compositore.*

La vivacità del colorito strumentale accoppiata alla poliritmia varia, le forme languide e dolenti, le armonie fresche ed aristocratiche, provano la brama del Maestro di volere, col soffio della sua arte, vivificare il dramma italiano.

SCORRANO LUIGI (Partanna).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Manon » poichè, tenuto conto essere questa fra i primi lavori *del Maestro, oltre a rispondere perfettamente al concetto artistico cui il melodramma s'ispira, ne sgorgano: bellezza di contrappunti melodici, eleganza, precisione, perfino particolareggiata, nello strumentale.*

COSTANTINO COSTANTINI (Viterbo).

L'arte di Puccini è gentilezza, non potenza; è però ad ogni modo passione. L'opera sua più da apprezzarsi dovrebbe essere dunque quella che unisca queste due doti nella forma più perfetta. Io ritengo che questa gemma pucciniana sia la « Manon Lescaut ». Dopo scritta quest'opera (1893) Puccini creò pagine migliori in altri suoi spartiti, non però spartiti interi spiranti una commozione più gentile, nè pervasi da melodie più spontanee. Altre opere sue sono popolari. La « Manon » eccelle, a mio avviso, per qualità intrinseche più specificacamente pucciniane. Faccio di cappello a Mimì e a Madama Butterfly, mi diverto assai al sobrio umorismo musicale di Gianni Scnicchi, m'inchino però commosso al soave fiore prevostiano, che Puccini seppe avvolgere nel profumo d'una musica così gentile.

ARIO TRIBEL (Trieste).

LA BOHÈME (Adesioni N. 48).

La « Bohème » perchè con la sua semplice poesia va diritta al cuore.

CLELIA BIANCHI (Ozieri).

Fra le opere di Puccini mi piace di più la « Bohème », perchè è la più ricca di ispirate melodie.

ANTONIO SAUVE.

« Bohème », perchè *la musica è più* sentita *e commuove meglio che le altre opere.*

FRANCESCO DE RUBERTIS (Lucito).

L'opera di Puccini che apprezzo di più è la « Bohème » perchè essa, oltre che ad essere la più perfetta come forma e come dramma, è la più originale *e la più sentita.*

CARLO ZANOTTA (Milano).

L'opera che più apprezzo del Puccini è la « Bohème », opera ricca di musica totalmente originale, piena di sentimento, ricca di passione, esuberante di verità.

Le sue note riproducono uno dei lati più tristi e più pietosi, purtroppo non infrequenti, della vita degli artisti, per quanto ignorati dagli oziosi e dai gaudenti.

MICHELE SIMEONI (Napoli).

L'opera di Puccini che meglio apprezzo è la « Bohème », che, si può dire, è la base della musica di tutti gli spartiti scritti dopo. L'illustre maestro con la « Bohème » ha saputo schiudere una nuova luminosa via al teatro lirico. Chi prima di Lui, con nuovi accenti, aveva saputo esprimere così bene il fascino della pura intima gioia in contrasto coi dolori della fuggevole vita degli umili e degli spensierati? Murger ha trovato in Puccini il suo migliore interprete.

GIOVANNI RICCI (Conegliano).

La « Bohème », perchè è l'opera più realistica non solo di Puccini, ma di tutto il teatro contemporaneo. Le quattro grandi fonti del mistero umano brillano nelle quattro parti del melodramma: amore, spensieratezza, gelosia, morte.

MARIO SIGNORELLI (Viterbo).

La « Bohème » è tra le opere di Puccini quella che prediligo. Specialmente nel finale dell'ultimo atto vi è trattata (in modo più veristico e realistico) una situazione quanto mai patetica e suscitatrice di un pathos musicale intenso e d'una commozione sincera. Anche in essa la passione, che è il soffio vitale di un'opera d'arte, abbonda, epperciò l'opera vivrà.

STEFANO BAGLIOSI (Genova).

Nella « Bohème » Puccini giunse alla poesia. Poesia tenue, leggera e piccola come i pic-

coli casi che illustra, ma sempre poesia, cioè vita vera vista da un'anima.

PIERO RIVA (Frossasco).

Puccini mi piace assai più quando gli è dato di esprimersi senza alcun preconcetto, così come il cuore gli va dettando e, specialmente, in « Bohème » perchè essa è l'opera nella quale si esprime con più singolare efficacia.

In essa il maestro esprime la propria potenzialità artistica in maniera migliore di ogni altra sua opera; di modo ch'egli con questo capolavoro si è fatto conoscere al mondo intero, che non ha stentato a giudicare nello scrittore una delle vedette dei grandi compositori contemporanei. Riscontro in « Bohème » un equilibrio perfetto. Perfetta interpretazione dei caratteri da parte dello scrittore, musica eccezionalmente bella, tutta una poesia, tutta una varia fioritura primaverile, non mai guastata da infiltrazioni di acque malefiche, ma rigogliosa, sana e forte vegetazione. Tutta l'opera è un fiore sbocciato al caldo sole d'Italia ed è tutta una corona di facili e pur così nobili motivi. Nella « Bohème » il Puccini rivela un temperamento adattatissimo alla commentazione dei drammi intimi, umani, e fortemente sentiti, ed in questi drammi ancor più efficace è la sua musica perchè sgorga dalla sua mente con una facilità tale, e così tersa, come sgorgherebbe uno zampillo di acqua dalla sorgente. Maestro insuperabile nell'orchestrazione, riesce a cavare dal più tenue, dal più umile, dal più leggero motivo, dal canto più sentito degli effetti sorprendenti. Ed in questa maniera esso ha acquistato le sue più grandi glorie, quando ha lasciato cantare il suo cuore sentitamente e volutamente italiano, quando ha lasciato che il suo cuore si mostrasse al pubblico ancora nella più profonda intimità e questo cuore, che ha così nobilmente sentito, ha scritto delle pagine davvero immortali, ha scritto a caratteri d'oro il nome del suo possessore nel libro indefinibile degli artisti italiani.

BANELLI VITTORIO (S. Bartolomeo).

TOSCA (Adesioni N. 14)

La « Tosca » perchè la più spontanea ed equilibrata.

GIUSEPPE FRUGATTA (Milano).

L'opera di Puccini che più apprezziamo è « Tosca » perchè in essa Puccini associa al canto una istrumentazione che si avvicina al poema sinfonico descrittivo e pittorico, che scende nel profondo dell'anima.

Dott. M. GIOSEFFI (Parenzo).

Del maestro Giacomo Puccini, « Tosca » è l'opera che meglio apprezzo.

Essa infatti, si distingue da ogni altra sua produzione. In genere le opere di questo, pur insigne maestro, discusse, esaminate e studiate dal punto di vista estetico, *mi rivelano un nobile artefice del melodramma modernissimo, ma sistematicamente antiitaliano.*

(Non protestiamo. All'epoca dell' « Aida » si diceva: Povero Verdi, anche lui s'è intedescato! Ciò succede quando si confonde la evoluzione di un artista con l'imitazione di qualche modello. Ed è poi, diremo, poco logico isolare « Tosca » e.... dimenticare le opere che l'hanno preceduta).

« Tosca », quasi a gloria del Maestro, sta distinta dalle sue altre opere, perchè effervescente (sic) *dalla tradizione italiana, quindi, giustamente, bene sentita dal popolo nostro. E comprendo che « Tosca », colle sue affascinanti, passionali melodie, esprime una* sincerità musicale spontanea, *che il maestro ispirato ha infuso al carattere dei protagonisti (Tosca, Cavaradossi). E nello* stato d'anima *di essi, ben felicemente ha saputo far palpitare quella forte passione spirituale, che è tutta propria dell'anima popolare degli italiani.*

REMIGIO FORCOLIN (Treviso).

MADAME BUTTERFLY (Adesioni N. 12).

La « Butterfly » segna per me il culmine della perfezione; la vena melodica fluida cammina senza ostacoli e sempre nel colore ambientale. Allorchè si eseguisce un pezzo di tale opera, non si può far a meno di pensare al precedente o a quello che sussegue; anche la orchestrazione aiuterà a far splendere un tal lavoro di luce viva.

ETTORE POZZA (Mirano).

Puccini: il Raffaello dei coloriti. Il Giotto nel modellare. L'armonizzatore chiaro ed elegante per quanto modernissimo. Lo strumentatore insuperabile e conoscitore profondo di ogni singola classe d'istrumenti. Melodioso e affascinante, specialmente per il sesso gentile, e per questo in tutte le sue opere ha cercato l'eroina! Per me la « Butterfly » è quella che racchiude maggiormente tutte le qualità su accennate, ed è per ciò che mi piace più d'ogni altra.

Prof. BERNARDINO JAQUINTO (Suzzara).

Preferisco « Madame Butterfly » sembrandomi il prodotto più genuino, sincero ed espressivo del genio musicale di Puccini. In « Madame Butterfly » Giacomo Puccini dovendo musicare un intreccio denso di passione, die-

de una leggera tinta di melanconica sensualità orientale, profondendo nello stesso tempo e generosamente le sue spiccate doti di musicista lirico. La musica è piena di colore, di freschezza, di vita e si adatta meravigliosamente all'azione drammatica aumentandone l'intensità degli effetti e provocando momenti di intima commozione.

BRUNO SCANFERLA (Roma).

LA FANCIULLA DEL WEST (Adesioni N. 3)

L'opera in cui più d'ogni altra si riflette mirabilmente non solo l'ingegno, ma tutta l'anima di Giacomo Puccini, sembrami « La Fanciulla del West ». Tre sentimenti : la passione, il rimpianto della Patria e dei cari oltre l'oceano, la redenzione incarnata nell'amore della donna, si contrastano nel dramma e trovano nella musica l'elemento unificatore. Puccini ha in quest'opera scrutato e analizzato i più intimi stati d'animo dei personaggi, onde la musica è stupendamente conforme alla realtà storica e psichica dell'ambiente. Con i cuori di Minnie e di Johnson straziati da una passione così infelice, palpita il cuore stesso del maestro, e il pianto dei cercatori d'oro, che vola alla Patria lontana, trasportato da un'onda armoniosa e nostalgica, è l'eco fedele di ciò che devono aver provato migliaia d'anime emigrate. Opera umana questa « Fanciulla del West »! E l'umanità è la dote che rende grandemente apprezzabile un'opera teatrale.

PIERO MEZZADRI (Milano).

GIANNI SCHICCHI (Adesioni N. 1)

L'opera di Puccini che più apprezzo è il « Gianni Schicchi », vero gioiello d'arte comica, perchè fra tutte la più spontanea, la più scorrevole, perchè, quella che ha nell'orchestra e sulla scena la maggiore unità e proporzione.

GIOVANNI VALENTINI (Vignola - Modena).

Anche per Puccini non mancarono le risposte curiose. Ci limitiamo a riportarne due :

L'opera pucciniana che più apprezzo è la « Manon Lescaut » per due ragioni principali : 1) Perchè in essa si sente musica veramente melodiosa e perciò italiana ; 2) *Perchè fonte di molte altre opere del bravo maestro lucchese.*

Puccini avrà ragione se dirà come Ferravilla : E io non accetto ! Ma fossero pur veri i motivi riportati — ciò ch'è ben lungi dall'essere — non sarebbero sufficienti per una preferenza. Un altro ci scrive :

Qual'è l'opera di Puccini che meglio apprezzo e per quali ragioni ?

Tutte! perchè sono sempre la stessa opera!...

Ah, questo poi no! E' vero che il giudizio continua così :

Non è irriverenza al maestro, no! Come può essere, se equivale all' affermare : individualità di stile, continuità di ispirazione, peregrina ed originale accuratezza di armonizzazione, aristocrazia e novità di istrumentazione ?

Tutte belle parole, ma implicitamente vi si negano due cose sole : evoluzione di forma e di pensiero, cioè proprio gli elementi capitali d'ogni progresso.

La « Bohème », dunque, è l'opera pucciniana che ha raccolto il maggior numero di preferenze. E' un giudizio, però, che in seguito potrà anche mutare, perchè Giacomo Puccini, tuttora in piena vigoria di forze fisiche e intellettuali, non ha deposto ancora la penna, nè pensa a deporla tanto presto.

Abbiamo detto in principio come fra le risposte ricevute non sieno mancate quelle poco cortesi. Per un senso di carità d'arte e di Patria riteniamo cosa buona sorvolarvi senza nutrire rancore, tanta è la scarsezza di cultura e piccolezza di mente che si rileva nei loro autori.
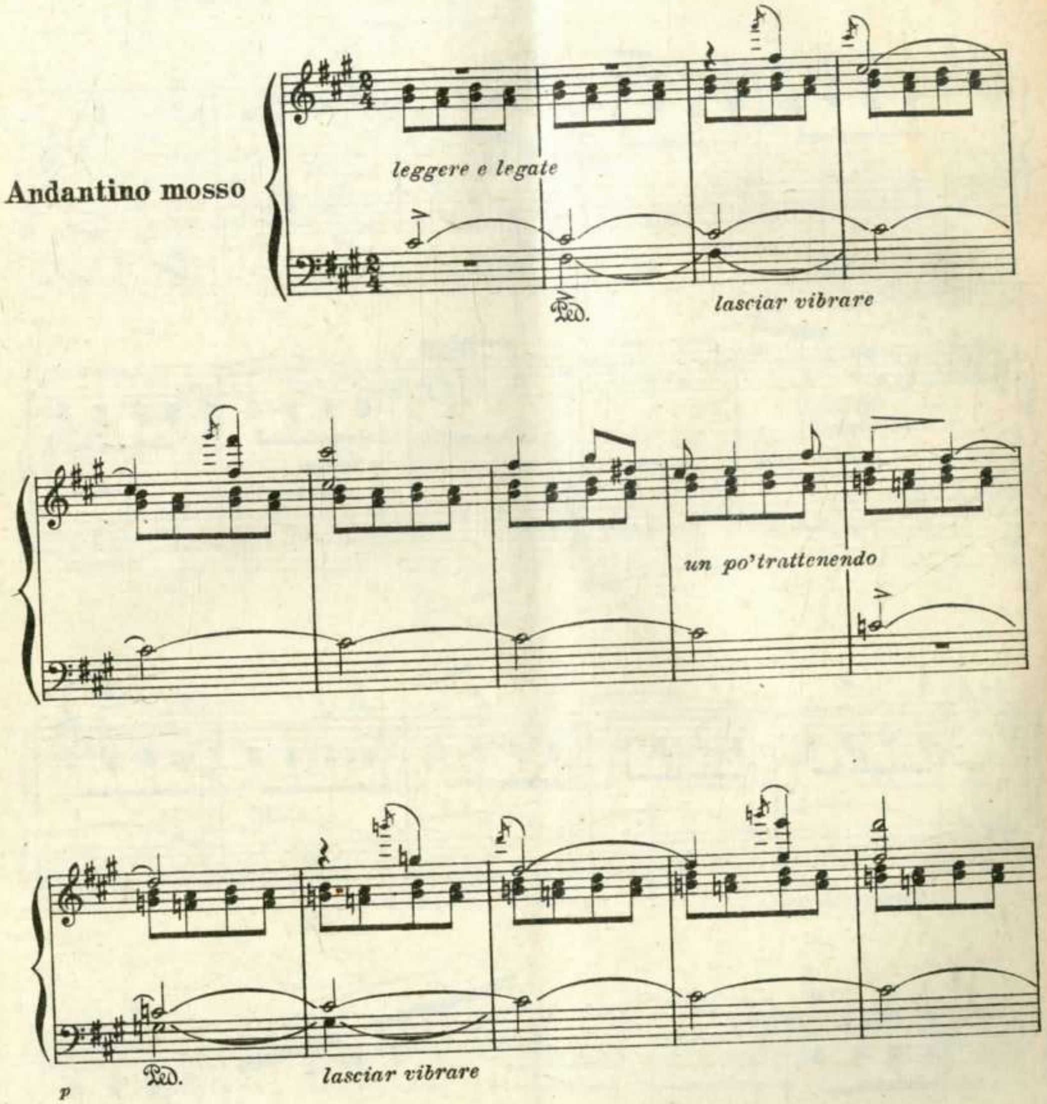
Chiudendo, quindi, questa nostra relazione, siamo lieti di constatare come il risultato ottimo sia stato per noi così inatteso e lusinghiero da lasciarci la soddisfazione più profonda e convincerci che gare simili non sono mai sterili, ma racchiudono sempre, in modo più o meno palese, un'efficace utilità alla volgarizzazione di notizie in favore della storia dell'arte. Per quanto ci sarà possibile vedremo di rinnovare con maggiore frequenza questi nostri « referendum », con argomenti d'attualità e anche con altri di maggiore elevatezza, riservandoli ai cultori delle manifestazioni musicali superiori.

A tutti coloro che vollero inviarci i loro scritti, anche se non inclusi fra i pubblicati, porgiamo le grazie più vive, colla speranza di ritrovarli ancora amici volonterosi in altre eguali occasioni.

IL RELATORE.
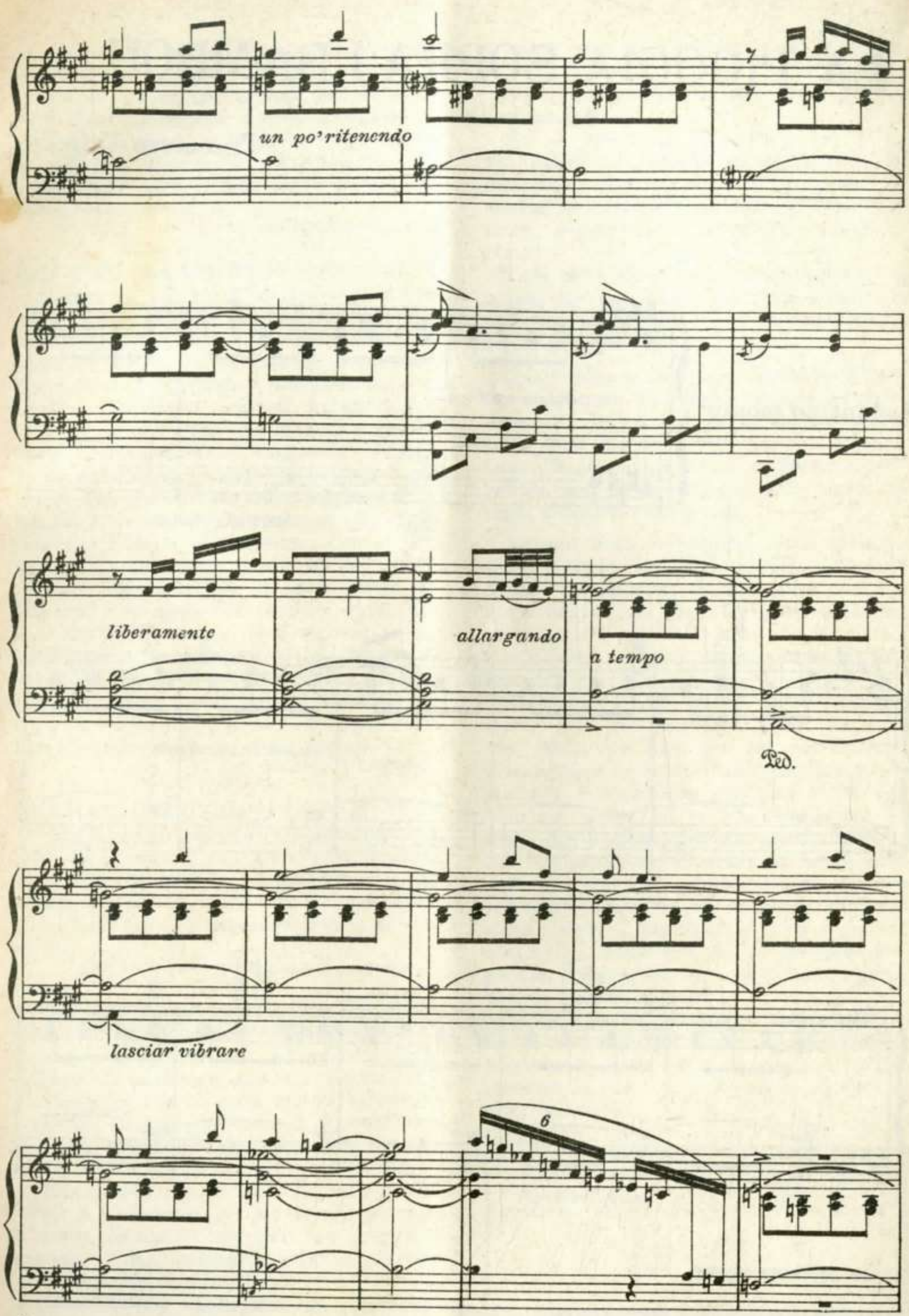
LA PIOGGIA SOPRA I BAMBOU (1)
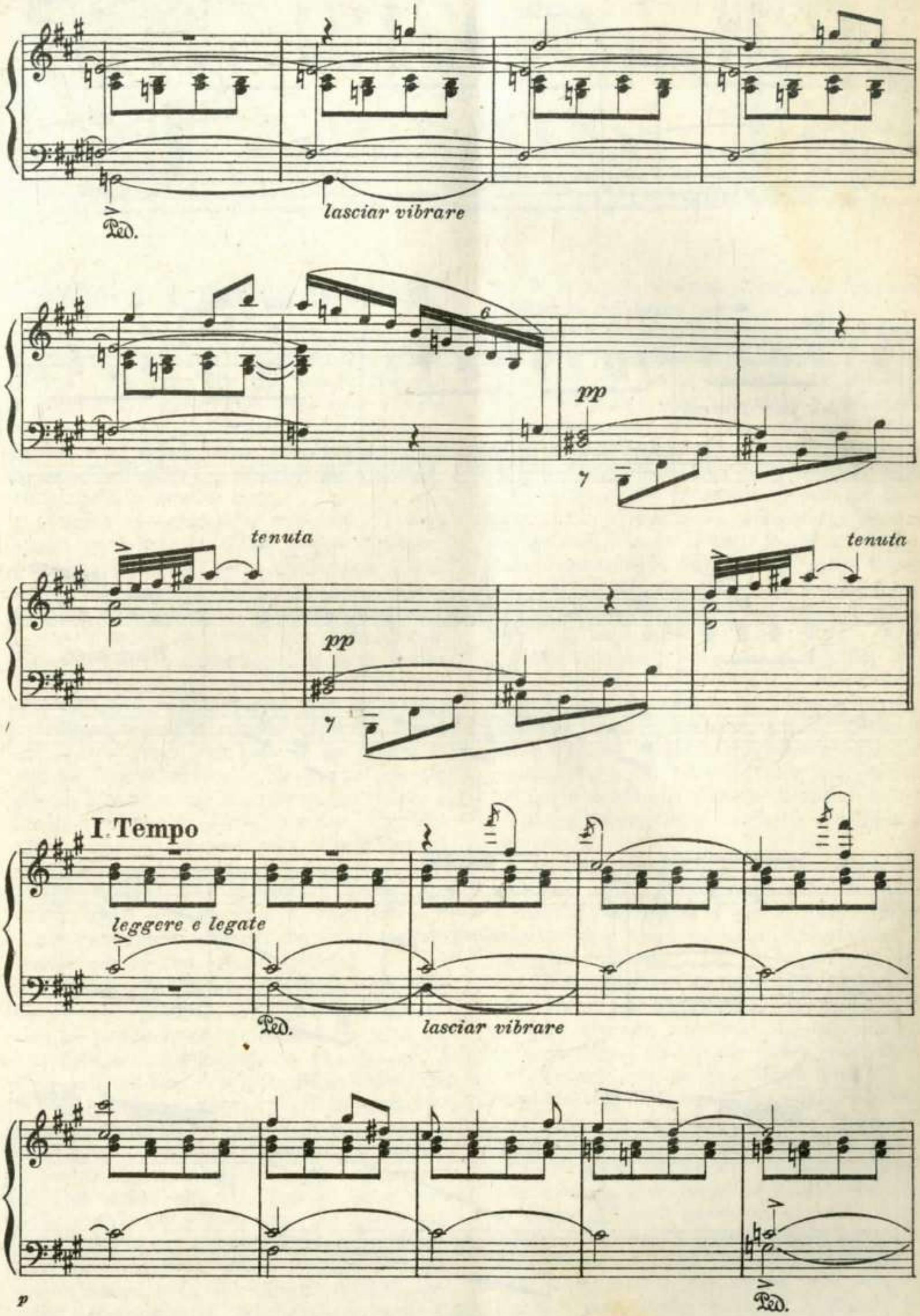
Francesco Vatielli
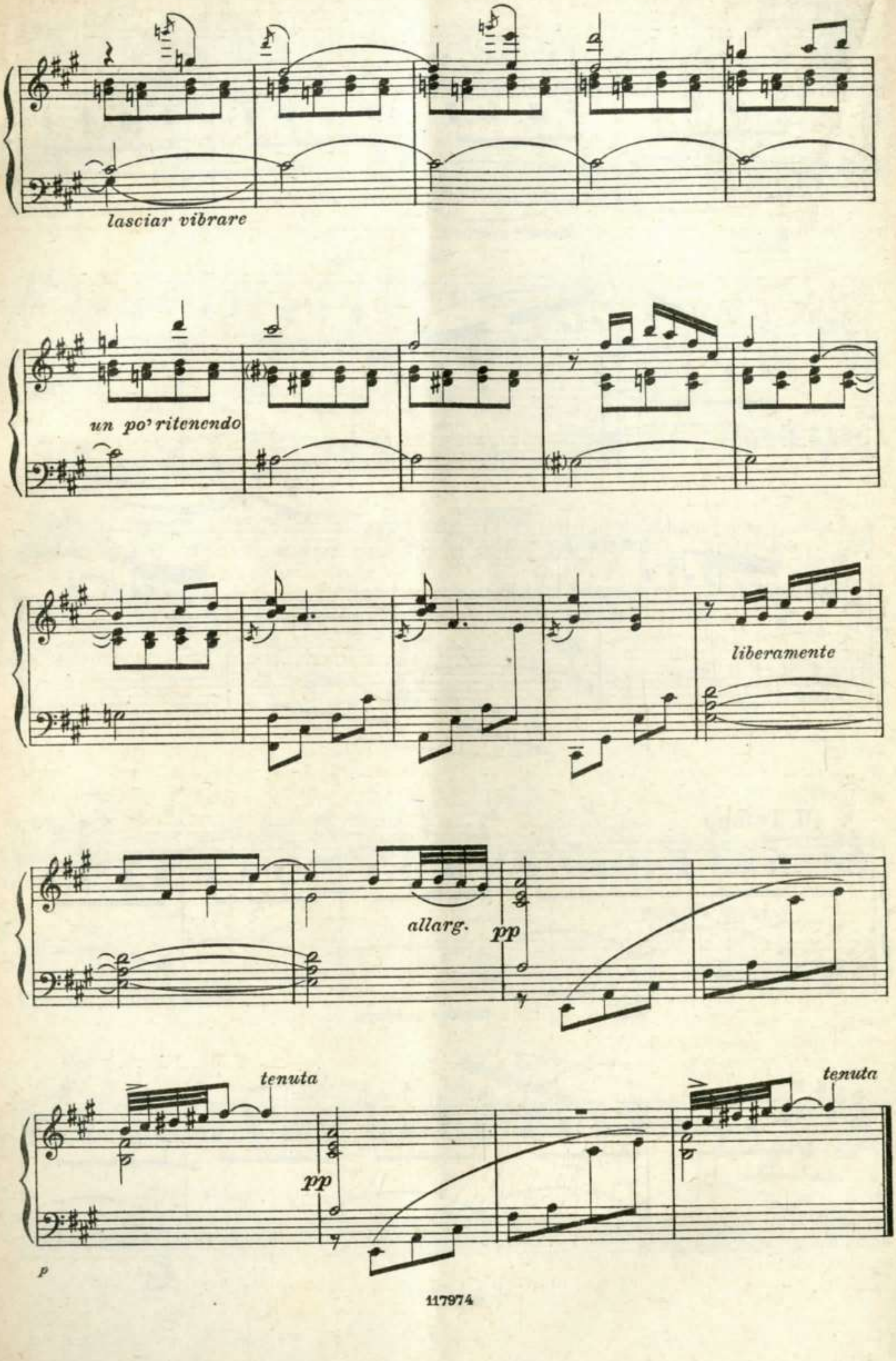


(1) *da* FIGURINE CINESI.

117974


un po' ritenendo
liberamente
allargando
a tempo
Ped.
lasciar vibrare
6
p


Ped.
lasciar vibrare
6
pp
7
tenuta
pp
7
tenuta
I. Tempo
leggere e legate
Ped.
lasciar vibrare
p
Ped.


lasciar vibrare
un po' ritenendo
liberamente
allarg.
pp
tenuta
pp
tenuta
p

RIVISTA DELLE RIVISTE

Rossini e la musica da Chiesa

M. Henri de Curzon, lo studioso di cose rossiniane (vedi pag. 261 del nostro fascicolo d'agosto 1921) scriveva nel *Ménestrel* d'avere sentito lo *Stabat* di Rossini in una chiesa di Parigi, e si domandava: « Dove siamo? al concerto? all'opera? — Rossini stesso alzerebbe le spalle e darebbe torto.

« Perchè non credeva al suo *Stabat*. Aveva troppo gusto ed, in fondo, troppa modestia, per non sapere che l'opera era indegna di lui. E' una storia curiosa... mai si vide tanta sproporzione fra un'opera e la sua fortuna.

« Si sa come fu scritta, per compiacenza, e spedita lontano (incompleta), a patto di non sentirne più parlare; venendo infine dimenticata dall'autore. Ciò avveniva dopo un viaggio in Ispagna nel 1831 assieme all'amico Aguado. Rossini aveva promesso ad un prelato di Madrid, Don F. de Varela, di scrivere apposta per lui e di dedicargli uno *Stabat*. Di ritorno a Parigi mantenne la parola, ma non completamente: dopo i primi sei pezzi, lasciò fare ad uno dei maestri di canto del Théâtre Italien, il sig. Tadolini, che terminò il lavoro con quattro pezzi a modo proprio. Dopo, Rossini non vi pensò oltre, tanto più che aveva mandato l'opera a patto che restasse inedita.

« Ma venne il giorno che il prelato morì, ed i suoi eredi, credendo averne diritto, vendettero la partitura, ed un editore parigino ne annunciò la pubblicazione e l'esecuzione.... Quest'era tutt'altra cosa, capace di risvegliare il Maestro dal suo sonno. M. Troupenas, l'editore ordinario di Rossini, non mancò di avvertirlo, e il Maestro s'affrettò di rivendicare il lavoro. Lo completò in fretta, rifacendo i pezzi un tempo affidati al Tadolini, e ne vendette la proprietà a Troupenas. Ma questi non volle limitarsi alla pubblicazione: l'esecuzione pubblica gli apparve subito trionfale e largamente rimunerativa, e s'affrettò, facendo premura presso Rossini, perchè consentisse. E già le note percorrevano il mondo, rivelando l'esistenza dell'opera nuova...

« Rossini lasciava fare, ma di mala voglia. Era quasi vergognoso di rompere il suo caro silenzio, e con un lavoro simile. Una lettera scritta all'editore (che non tardò a servirsene come d'un nuovo mezzo di « réclame ») contiene una frase caratteristica e che potrebbe servire d'epigrafe ad uno studio sullo *Stabat*: « Procurate di non far troppo chiasso sui giornali intorno al merito del mio *Stabat*: bisogna evitare che la gente si burli di voi e di me ». Ecco l'esatto testo francese: « Tâchez de ne pas trop blaguer dans les jornaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f... de vous et de moi! ».

« Ma Troupenas conosceva il pubblico meglio di Rossini... La notizia eccitò tutto il mondo musicale. E quest'attesa, quest'universale speranza, non furono certo piccolo elemento nel prodigioso successo che accolse lo *Stabat* prima a Parigi, al Théâtre Italien il 7 gennaio 1842, poi a Bologna sotto la direzione di Donizetti, e poi ancora in tutt'Italia e nell'intera Europa...

« Lasciamo da parte il problema dello stile religioso, quello della convenienza tra testo e melodia; ma già al tempo di Rossini l'esecuzione ebbe luogo in teatro, in concerto, e non già in chiesa...

« Ma se, in chiesa, lo *Stabat* è fuor di posto, vuol forse dire che Rossini fu incapace di scrivere per tale ambiente? La sua carriera incominciò con una Messa (1808), essa doveva chiudersi con un'altra Messa (1865)... la *Messa Solenne*. Questa venne dapprima eseguita con organo e due pianoforti, presso il conte Pillet-Wrill, il 14 marzo 1864, e fu poi orchestrata per esecuzioni in chiesa. Le quali non poterono aver luogo, in causa delle voci di donna (si mutò parere in seguito): ma il Maestro considerava essenzialmente come ecclesiastica quest'opera suprema, alla quale aveva consacrate le sue ultime ispirazioni, e che solo dopo la sua morte, ed a dispetto dei

suoi anteriori rifiuti, venne eseguita in concerto al Théâtre Italien il 28 febbraio 1869, poi in altri siti.

« Non pretendo proporla a modello, nè dire che sia oggi ancora a suo posto sotto le volte delle chiese nostre; ma infatti, volendo sentire una musica che canti scorrevole, è la *Messa Solenne* che bisogna eseguire... Del resto, dopo il *Guglielmo Tell*, cioè da 35 anni, non aveva scritto nulla di tant'importanza, ed il « canto del cigno » non è un'opera senile. Essa conserva ciò che il Maestro aveva in fondo all'anima sua, di sincero, di chiaro e d'eternamente giovane ».

M. De Curzon non deve sapere come in Ispagna ci fosse l'abitudine (non ancora caduta in disuso da per tutto) di eseguire in chiesa, nella Settimana Santa, proprio lo *Stabat Mater* con voci ed orchestra; tanto che ogni maestro di cappella spagnuolo di vecchio stile, e che si rispetti, si fa un dovere di comporre uno di questi pezzi magniloquenti. E' dunque molto verosimile che Rossini abbia composto il suo *Stabat* giusto per quest'uso più o meno liturgico, dietro desiderio di Don F. de Varela.

La distinzione fra la *Messa Solenne* che è da chiesa e lo *Stabat* che non dovrebb'esserlo, è quindi poco solida. La decisione non può venire che dal confronto dell'intimo contenuto delle due opere.

C'è vera differenza di stile tra *Stabat* e *Messa*? oppure no?

Il Dr. Einstein musicista

Sotto questo titolo la *Revue Musicale* riporta da l'*Oeuvre* che « Einstein — il famoso matematico, che riempie il mondo colle discussioni sollevate dalla sua teoria sulla relatività — s'interessa alle arti, e le mette, pare, nell'ordine seguente: musica, architettura, scultura, pittura. Ordine naturale per un matematico, se è vero che la musica si fonda sul numero, e che l'architettura, secondo Schlegel, è musica solidificata. Einstein è, poi, notevole esecutore, quasi virtuoso di violino, dicono i suoi amici (perchè non si produce in società) ed improvvisatore sul pianoforte. Egli ama Bach, Mozart, Beethoven; i Classici, ma non Wagner ».

Gli strumenti nella Polifonia del Rinascimento

Per lo più si crede che la polifonia del Rinascimento, che diremo palestriniana, venisse sempre eseguita proprio solo colle voci, come è scritta; ma ormai da parecchi anni va consolidandosi la convinzione che in quelle musiche, spesso, degli strumenti sostituissero una, o più, o magari tutte le voci.

***

Da molto tempo si andava notando l'andamento di certe parti, specie di basso, sotto le quali c'erano magari anche scritte le parole, ma che fanno pensare, col loro andamento melodico, molto più al suono d'uno strumento che non al canto d'una voce. D'altra parte, da un pezzo gli studî storici vanno trovando tracce d'uso tradizionale di strumenti nelle cappelle musicali dell'epoca florida della polifonia vocale. Un solo esmpio: il Caffi, nella sua *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco a Venezia dal 1318 al 1797*, storia pubblicata fino dal 1855, volendo provare che il cornetto aveva suono alquanto affine a quello della voce umana, diceva: « Era nelle regole dell'antica Cappella, che se mancasse una voce di soprano o contralto, si supplisse con un cornetto; e se ne mancasse una di basso, fosse sostituita con un trombone ». Dunque alla Cappella di S. Marco a Venezia (uno dei centri più luminosi della polifonia vocale) si usavano degli strumenti, che, occorrendo, sostituivano le voci. E ciò fino da un'età che un decreto dei Procuratori di S. Marco, in data 1640, considerava tanto antica, da tentare di far rifiorire l'uso del cornetto « dimesso già da molto tempo... nei concerti che si fanno in chiesa di S. Marco e in tutta la città, ecc. ».

André Pirro tratta questo argomento nella *Revue de Musicologie* di marzo 1922, a proposito delle *Frottole* (1), e dice: « Bisogna considerare che le Frottole erano eseguite con più strumenti. E' sorte di tutte le composizioni vocali di passare dal coro all'orchestra, o d'essere divise tra queste due potenze. Quando Giovanni Aluixe, trombone della Repubblica Veneta, presentò nel 1495 al marchese di Mantova dei Mottetti di Obrecht e di Busnois, arricchiti da lui d'un *complemento*, è che vi aveva aggiunto verosimilmente un accompagnamento strumentale. Poco più tardi Benvenuto Cellini *suonava*

(1) Erano composizioni di tipo popolare, sostituite da una semplice melodia armonizzata o solo leggermente contrappuntata a più voci.

dei Mottetti con altri musicisti, e spiaceva forte ad Erasmo, che le chiese rituonassero *di tube, liuti, flauti e sambuchi, coi quali lottano le voci umane*.

« Nelle Frottole è significativa l'assenza di testo nelle tre voci di contralto, tenore e basso. Che non fosse abitudine di cantarle solo col soprano, che aveva le parole, dando il resto ad un liuto? E' quanto si trova in una raccolta stampata a Venezia dal Petrucci nel 1509: *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro 1° Francisci Bossinensis opus* ».

E' verosimilmente una Frottola che sta per cantare il paggio del celebre quadro detto il *Concerto* (attribuito ora a Giorgione, ora a Tiziano), mentre uno degli altri due musicisti prende la viola, e l'altro incomincia a suonare il clavicembalo.

M. Pirro mostra poi con esempi messi a raffronto, come una Frottola vocale si trasformasse in canto accompagnato, e poi in sola riduzione per liuto, con un'arte assai notevole nella trascrizione, suggerita dal breve suono dello strumento a pizzico.

***

D'un tema abbastanza analogo scrive M. Charles van den Borren nella *Revue Musicale* di maggio u. s.: « Orlande de Lassus et la Musique Instrumentale ». Anch'egli nota come le composizioni del magnifico maestro sieno tutte d'apparenza prettamente vocale, « ma se non si rimane alle semplici apparenze, ci si convince subito che Lasso non era indifferente al timbro degli strumenti e che questi avevano nell'interpretazione delle sue opere una parte occasionale di massima importanza »

In generale l'A. dice: « vi è un elemento puramente esterno, di natura da far ammettere che nella pratica quotidiana si alternassero le voci e gli strumenti, e sono i titoli delle raccolte d'allora.

« Non è solo il Lasso, ma quasi tutti i contemporanei. *E' regola quasi generale, nella seconda metà del secolo sedicesimo, che i pezzi polifonici, sacri e profani, possono venir cantati da voci o suonati da strumenti*. Per ciò ritornano spesso formule come questa « ....*tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae* ».

L'A. continua descrivendo, sulla fede dei *Dialoghi di Massimo Troiano*, le feste fatte per le nozze di Guglielmo duca ereditario di Baviera con Renata di Lorena, a Monaco nel 1568. In queste, l'8 marzo, fra l'altro, si eseguì la commedia italiana *La Cortigiana innamorata*, in cui Orlando Lasso prese parte attiva, come autore ed attore, cantando in costume di *Magnifico*, la canzone popolare *Chi passa per la strada*.

E prosegue: « al tempo in cui Orlando regolava la vita musicale a Monaco, i suoi Mottetti, i suoi Madrigali, le Canzoni francesi ed i *Lieder* tedeschi, erano oggetto d'esecuzioni, ora solo vocali, ora solo strumentali, ed ora miste... Una maniera usuale d'interpretare certi pezzi polifonici al secolo XVI, consisteva nel cantare un solista la voce superiore, e suonare sul liuto le altre parti ridotte.

« Nello stesso ordine d'idee, si potrebbe ricercare in che misura l'organo, molto in onore alla corte di Baviera, intervenisse..., non già sostituendo questa o quella voce mancante, ma come riempitivo o come accompagnamento propriamente armonico... » così il sistema del basso continuo si allaccia allo stile a *cappella*, per mezzo d'un empirismo pratico vivo ed ingegnoso.

L'A. conclude poi mostrando come, verosimilmente, certi pezzi del Lasso composti senza parole, fossero veri *Ricercari* destinati a degli strumenti, e come tali si trovano in due edizioni veneziane, l'una del 1586, l'altra del 1589.

Un'organizzazione musicale ferroviaria

La Grande Società ferroviaria Orientale inglese (Great Eastern Railway) ha un'associazione musicale tra i suoi componenti, che è una delle più fiorenti e meglio istruite organizzazioni di dilettanti di Londra, e comprende un'orchestra di non meno di cento suonatori, tutti reclutati fra i vari servizi della rete ferroviaria, sia tra il personale viaggiante e sia tra i meccanici, non esclusi i conduttori di locomotive, il personale delle stazioni ed i facchini.

Dirige l'orchestra il colonnello Mr. W. J. Galloway, uno dei direttori della Compagnia, e fra coloro che suonano, si nota, a capo dei secondi violini, Mr. T. Bullivant, che di solito ritira i biglietti all' uscita della stazione di Liverpool Street a Londra.

The Musical Mirror, che reca queste notizie, presenta le fotografie del direttore ferroviario che, in maniche di camicia, sta preparando l'orchestra ad una prova; e del capo dei secondi violini, che, invece, sta raccogliendo il biglietto d'un viaggiatore al cancello della stazione.

Notizie queste curiose, le quali danno un'idea della media cultura e della mentalità d'altri paesi.

"Mavra,, la novissima opera di Stravinski

Comoedia del 3 giugno parlava del nuovo balletto d'Igor Stravinski su libretto di Boris Kokno, che ne trasse l'argomento da un racconto in versi di Puschin. « Stravinski — dice Sergio Diaghilev — si volge sempre più alle fonti della musica russa piuttosto che alle formule dei modernissimi. Egli prende oggi le difese dell'arte di Ciaikovski, di Glinka e di Dargomiski... L'opera loro è anche più pura di quella di Rimski-Korsakoff, che subì l'influenza tedesca.

« I. Stravinski, pur rinnovandosi, attinge ora alle sorgenti primitive della musica russa: lo si vedrà chiaro in *Mavra*.

« L'orchestra è assai ristretta: non più d'una quarantina di suonatori... e si fonda sugli strumenti a fiato e su quelli a percossa ».

***

Il 15 giugno nello stesso giornale M. Louis Laloy, il dotto segretario de l'Opéra, così commentava il successo di stupore ottenuto dal nuovo lavoro:

« E' un dramma domestico. La vecchia signora, dietro consiglio della figlia, e dopo essersene doluta colla vicina, prende una cameriera. Ma il consiglio era perfido. La cameriera non è che un ussaro travestito, che canta un duetto colla ragazza, e la vecchia signora, entrando improvvisa, lo sorprende mentre si fa la barba. Lei cade svenuta e la vicina accorre.

« M. Kokno ha molto abilmente messo in iscena questa novella ironica, e l'ironia è anche accentuata dalla decorazione scenica di M. Survage, di cui la simultaneità a piano tronco ed elevazione fa contrasto coi costumi a crinolina, e specialmente colla musica di Stravinski, che sovrappone un canto a cavatine ad un'orchestra rovesciata, dove i legni e gli ottoni si moltiplicano a spese del violino e della viola, ridotti strumenti solisti, mentre i violoncelli ed i contrabassi non fanno che il basso continuo. Strana orchestra, che mormora, stride, gorgoglia, schiattisce, grugnisce, ulula, singhiozza; focosa orchestra che salta e s'inalbera ma sempre contenuta e diretta da una mano possente, che la volge a suo piacere, la blandisce, l'accarezza e la torna a slanciare, per arrestarla di nuovo, fremente, d'una vibrazione appena sensibile. Mai il musicista aveva mostrata tanta maestria ».

IL CORAGGIO IN MUSICA

M. Henri Büsser scriveva nel *Ménestrel* del 23 giugno p. p. intorno al « Coraggio in Musica », che consiste nel battere, senza rispetti umani, la via che si crede giusta, indipendentemente dalla moda artistica ». (E', non foss'altro, la sola maniera di riuscire originali). Ed a tale proposito ricorda come, alle prime rappresentazioni del *Lohengrin* all'Opéra, i giovani compositori parigini fossero entusiasti e costernati allo stesso tempo.

« Andando un giorno a Saint Cloud da Gounod, l'illustre maestro che mi onorava della sua benevola amicizia, e che mi prodigava i suoi preziosi consigli, gli parlai dei timori e delle speranze risvegliate nei giovani musicisti dalle teorie wagneriane. Gounod, che sorrideva al mio turbamento, mi rispose con una specie di parabola, dicendomi press' a poco così: Paragoniamo la musica francese ad una bella foresta tutta radure soleggiate ed ombre misteriose. Siamo alla fine d'una calda giornata estiva. Il silenzio è solenne ed il sole al tramonto indora le foglie degli alberi. D'un tratto, da lontano, si ode un sordo rumore, che cresce poco alla volta: s'avvicina un uragano. Il viandante si domanda come potrà sfuggire alla tormenta che si prepara. S'arrampica in fretta su un albero, vi si avvinghia stretto ai rami più fitti, e lascia passare la tempesta. Poi, scende tranquillo, si scuote e riprende la propria via. Figliolo mio, l'uragano è il wagnerismo che pare debba abbattere ogni cosa; non bisogna lasciarsi travolgere dal suo impeto; ne saremmo annichiliti. Voi, giovani artisti, afferratevi ai rami della foresta francese, e tenetevi stretti! ».

E più oltre Gounod aggiungeva: « bisogna avere coraggio in musica, e scrivere quello che si sente, quello che si ha dentro di sè, non prendendo dal wagnerismo che quant'esso reca di nuovo al linguaggio drammatico e musicale ».

***

Il wagnerismo è tramontato, ed altre attitudini e tendenze turbano i pavidi dei nostri giorni, ma il consiglio del vecchio e sereno Gounod non ha perduta la sua efficacia. Esso riassume il nòcciolo di tutta la rinnovazione musicale della Francia e non della Francia sola. Che cosa fanno i novatori russi, inglesi, ungheresi, spagnoli? Non cercano e trovano forse la rinascita nell'arte e nello spirito del loro stesso paese? Ed in Italia?

ITALIA

La Cultura Musicale. - Bologna, anno I, fascicolo III.

G. RONCAGLIA. - *Leone Tolstòi e la musica.*

L'A., pure avendo la giusta ammirazione pel grande scrittore e pensatore russo, esamina le sue idee estetiche in rapporto alla musica, e le trova così dipendenti dalle sue idee morali, da venir deviate sino al paradosso.

G. FARA. - *Studi comparati di Etnofonia.*

Chiusa dell'interessante studio, nel quale l'A. prova « essere tutta la musica primitiva, etnica o naturale che dir si voglia, a caratteri fondamentali identici ».

L. PRATI. - *Farinello a Bologna.*

Notizie storiche, con annesso ritratto, sul periodo in cui visse a Bologna Carlo Brioschi detto Farinelli o Farinello, il più celebre sopranista del settecento.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, giugno 1922.

S. CHIEREGHIN. - *Igiene musicale.*

« È indispensabile la conoscenza di quanto abbiano creato le menti più vaste e speculative d'ogni tempo; ma come cultura solamente, si badi. Poi abbandoniamoci al nostro istinto, alla nostra passione ». Sarà proprio vero che la passione sia il movente essenziale dell'arte?

G. T. DE ANGELIS. - *Sisto V. e Giovanni Pier Luigi da Palestrina.*

In occasione del centenario sistino che si sta celebrando a Grottamare (patria di Sisto V), l'A. evoca fatti e rapporti corsi tra quel papa ed il Pierluigi. In complesso si riconferma il poco felice carattere del sommo musicista.

F. BALILLA-PRATELLA. - *« La figlia del Re » di A. Lualdi.*

Descrizione del melodramma nel suo svolgimento drammatico e lirico. (Continua).

La Tribuna. - Roma, 20 giugno 1922.

G. TEBALDINI. - *I maestri cantori loretani dal sec. XVI al XVII.*

Prefazione del « Catalogo storico illustrato dell'Archivio Musicale della Cappella Lauretana » in cui l'A. presenta i nomi più salienti dei cantori, maestri, organisti della S. Casa; da Mastro Simon da Loreto (1511) a Pietro Pace (1622).

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1922.

H. PRUNIÈRES. - *Un Portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano dal Piombo.*

L'A. attribuisce a Sebastiano dal Piombo il quadro detto « Le tre età dell'uomo » della galleria Pitti a Firenze, e crede che il vecchio a sinistra sia Hobrecht, ed il giovane a destra Verdelot.
Notiamo però che Domenico Alaleona, sul « Mondo » confuta tale asserzione.

A. GETTEMAN. - *Balzac et la Musique.*

Il grande scrittore francese amò la musica intensamente, le fece parte larghissima ne' suoi romanzi, fu in relazione coi maggiori musicisti del tempo, dedicando ad essi parecchi lavori. Qui si mette in risalto la rara sensibilità e perspicacia di Balzac, che, tra l'altro, precorse il concetto dei motivi conduttori wagneriani, quando Gambara, il compositore protagonista d'uno de' suoi romanzi, dice di usare nell'atto primo « dei motivi di cui le frasi saranno sviluppate nel terz'atto »; e parimente precorse la concezione d'una trilogia lirica. Per ciò fu detto « commentatore di Wagner prima di Wagner ».

A. M. D. TESSIER. - *Les deux styles de Monteverdi.*

Interessante studio sulle due maniere del grande cremonese: la prima che trasfigura, ed in fondo dissolve, il madrigale; la seconda che vivifica, e quasi infonde la vita espressiva, alla monodia parlata.
In questo secondo campo, decisivo pel melodramma, l'A. non scorge altri, paragonabili al Monteverdi, che Modesto Mussorgski.

D. LAZARUS. - *Un Maître de Berlioz: Anton Reicha.*

A. Reicha, musicista boemo, amico di Salieri e di Beethoven, successore di Méhul al Conservatorio di Parigi, fu professore di Berlioz e per un anno, di C. Franck. L'A. prova con citazioni quante idee di Berlioz, specie sull'orchestra, risalgono in realtà al Reicha.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° giugno 1922.

C. BOUVET. - *L'Opéra pendant la Révolution.*

Il bibliotecario de l'Opéra di Parigi mostra come quel teatro nazionale abbia continuato ad agire normalmente durante la rivoluzione, esprimendo coi lavori dati, i nuovi stati d'animo delle masse. Incomincia per ciò a pubblicare e ad illustrare la lista delle opere, balli, od altro, rappresentati in quel tempo; ed è divertente notare le affinità mentali coll'odierna arte proletaria della Russia dei Sovieti.

C. TENROC. - *La Grande Saison de printemps au Théâtre des Champs Elysées.*

Vivo elogio della stagione italiana diretta da Tullio Serafin. Oltre al valore delle interpretazioni e dei singoli esecutori, i musicisti francesi sono stati colpiti dall'unità musicale e scenica della compagnia italiana; di cui l'A., nota come insopportabile una cosa sola: i punti coronati dei cantanti, sia pure in opere di vecchia tradizione, come il *Barbiere di Siviglia*.

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1922.

A. GEDALGE. - *L'Enseignement de la Musique par l'éducation méthodique de l'oreille.*

Estratto del volume d'ugual titolo dove l'A. reca i risultati de' suoi studi sull'insegnamento musicale nei fanciulli. Qui propone d'incominciare dallo studio della scala fatto a base numerica dei vari gradi (senza nomi), unitamente allo studio degl'intervalli fino all'automatismo. Poi il solfeggio sarà sempre cantato, perchè il suono sia indissolubile dal nome delle note.

L. SAMINSKY. - *La musique de la Bible.*

L'A. esalta il valore della musica biblica, non perch'egli ne sia un conoscitore, ma solo per le opere che seppero trarne Mussorgski e Bloch, e per le impressioni provate in un viaggio fatto in Oriente.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 giugno 1922.

A. BOSCHOT. - *Massenet.*

Inizio d'una « vera galleria di ritratti di compositori dal sec. XVIII ai nostri giorni », dal titolo *Chez les Musiciens*. Ecco il tono dello scritto presente: « Parliamo di Massenet come d'un amico che conosciamo bene, che amiamo, e che principia il gran sonno dove ci si riposa dalla vita ».

A. SCHAEFFNER. - *Théâtre des Champs Elysées. - Représentations italiennes.*

«... Nell'insieme, la compagnia della Scala di Milano (?) diretta superiormente dal maestro Serafin, seppe, colla sua esuberanza nativa, animare anche quanto sarebbe rimasto gelido per se stesso.... In tal senso il tumulto notturno dei *Maestri Cantori* fu straordinario di vita.... Il *Barbiere di Siviglia* un continuo frizzo.... ».

Le Ménestrel. - Parigi, 16 giugno 1922.

J. CHANTAVOINE. - *L'Hommage National à Gabriel Fauré.*

L'A. è in Germania, dove assiste di continuo, o sente l'eco, dei Festivals in onore di questo o di quel maestro tedesco; egli mette in risalto il valore della manifestazione nazionale francese dello scorso giugno in onore di Fauré, e non solo in rapporto al valore del Fauré, ma come segno d'una nuova attitudine da parte dei poteri pubblici, i quali parteciparono ufficialmente alle onoranze.

J. BARUZI. - *La Petite Scène. - « L'Ivrogne corrigé ou le Mariage du Diable », opéra comique en deux actes d'Anseaume, musique de Gluck. - « Sancho Pança dans son île », opéra-bouffon en trois tableaux de Poinsinet, musique de Philidor.*

L'A. insiste a spiegare come non diminuisca il carattere comico dell'opera gluckiana il fatto che vi si sentono dovunque ricordi d'opere tragiche dello stesso Maestro: questa non sarebbe che continuità di stile.

Il lavoro buffo di Philidor è « uno scherzo indulgente.... una musica sottile che procede per allusioni più che per notazioni... e dà un'immagine attraente e precisa del Philidor ».

Revue de Musicologie. - Parigi, giugno 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato ai Couperin.

J. TIERSOT. - *« Les Nations », Sonates en trio de François Couperin.*

Illustrazione d'un esemplare stampato delle *Nations* scoperto dall'A. alla Biblioteca del Conservatorio di Parigi, e che presenta le quattro Sonate in un'elaborazione definitiva, così che ognuna consta d'una « Sonata da chiesa » seguita da una « Sonata da Camera o Suite », la seconda contrastando vivacemente coll'austerità della prima.

L. DE LA LAURENCIE. - *Deux Sonates inconnues de François Couperin.*

Finora si conoscevano cinque Sonate in trio di Couperin il Grande; l'A. ha trovato che ve ne sono altre due: « La Sultane » e « La Superbe » alla biblioteca del Concerto di Lione.

C. BOUVET. - *Les pièces de Viole de François Couperin.*

Negli elenchi delle opere strumentali del Maestro figurano dei pezzi per viola, che in realtà non si trovano mai nelle biblioteche. L'A. ha scoperto due Suites intitolate « Pièces de Viole avec la Basse chiffrée, par M. F. C. ». Dallo stile e da varii segni (p. es. certi ornamenti speciali), pare chiaro trattarsi dei lavori del Couperin; che, cosa non rara allora, (il Maestro pubblicò talvolta, per burla, anche con nome falso) avrebbe firmato con iniziali: Monsieur François Couperin.

P. BRUNOLD. - *Un motet manuscrit de 1735 provenant des anciens Organistes de l'église Saint-Gervais.*

È un Mottetto su testo originale per Comunione: *Ad fontes amoris venite fideles*, di cui l'A. dimostra la provenienza dai vecchi organisti di S. Gervais a Parigi, e per data e per certi caratteri di scrittura, pare sia di Armando-Luigi Couperin.

A. M. D. TESSIER. - *Attribution à Couperin Le Grand d'une pièce anonyme d'un recueil de Ballard.*

Il pezzo considerato è la *Siciliana* della raccolta senza nomi d'autori, fatta verosimilmente senza il loro permesso, nel 1707.

C. F. HENNEBERGER. *Un autographe de Couperin le Grand.*

L'A. annuncia che « nella Biblioteca dell'Accademia Reale di Stoccolma viene conservato un esemplare di *Pièces de Clavecin* di Couperin, Libro I. (1713) con osservazioni marginali di mano del Maestro ». M. J. Tiersot fa notare l'importanza della comunicazione, poichè finora non si conosceva nemmeno una firma sicuramente autografa del grande compositore francese. Le note in questione sono rinvii al metodo *L'art de toucher le Clavecin*, rinvii verificati esatti.

—— *Documents inédits sur les Couperin.*

Varii documenti comunicati da M. J. Tiersot e da M. Charles Bouvet, seguiti dall'elenco delle edizioni moderne delle opere dei Cuoperin.

Comoedia. - Parigi, 5 giugno 1922.

M. BOISSON. - *Philidor joueur d'échecs, et Poinsinet le Naïf.*

In occasione dell'andata in scena à « La Petite Scène » dell'opera *Sancho Pança dans son île*, si danno notizie sul musicista e sul librettista, con divertenti episodi su quest'ultimo, che pare fosse d'un'ingenuità rara.

———— 19 giugno 1922.

L. LALOY. - « *Le Martyre de Saint-Sébastien* ». Mistère de G. d'Annunzio. Musique de Claude Debussy.

Dopo un bell'articolo di M. Georges Bourdon sul lavoro d'annunziano, che venne rieseguito in forma notevolmente abbreviata, M. L. Laloy spiega come Debussy stesse ritoccando il mistero quando la morte lo colse. Per ciò, nell'edizione attuale, l'A. (segretario de l'Opéra) regolò l'esecuzione sulla base delle intenzioni a lui espresse a suo tempo dal Debussy stesso.

The Chesterian. - Londra, giugno 1922.

E. BLOM. - *Elgar.*

Ampia illustrazione del massimo rappresentante dell'arte classica inglese, in cui l'A. riconosce quel complesso di qualità essenziali e di difetti, che è proprio dei veri grandi maestri.

D. E. PIKE. - *The « Gurre Lieder » of Arnold Schönberg.*

Riassunto del testo e quadro della veste musicale datavi dallo Schönberg.

W. KRAMER. - *A Word on Conductors.* (Una parola sui direttori d'orchestra).

L'A. lamenta l'attitudine che (specie in America) fa dei direttori d'orchestra qualcosa di simile alle prime donne. Riassumendo la cosa nell'episodio di W. Mengelberg, che alla chiusa della sua stagione 1921 a Nuova York fu abbracciato e baciato da donne esaltate, invoca un contegno più alto e dignitoso da parte degli artisti di questo genere.

A. TANSMAN. - *Musical Life in Poland.* (Vita musicale in Polonia).

L'A. spiega come, scomparso Chopin, sia cessata la vera musica polacca. Dopo, sia per l'influenza venuta direttamente dalla Germania, sia per quella venuta dalla Russia (influenzata a sua volta da Berlino), fu sempre l'arte tedesca che impedì l'affermarsi del carattere musicale polacco. Ora, coll'indipendenza, s'incomincia a conoscere, e quindi ad assimilare, quello che si fa anche negli altri paesi (dalle parole e dai nomi citati dall'A. vien fatto di pensare ad una vera frase d'influenza francese). Rozycky, Szimanowski e Tansman sono i tre artisti significativi dell'ora attuale.

Musical Opinion. - Londra, giugno 1922.

O. ANDERTON. - *Cameo Portraits*: (N. 21) *The Scottish Minstrel.*

Il « menestrello scozzese » è Sir Alexandre Mackenzie, fecondo compositore d'ormai 77 anni, violinista, direttore d'orchestra e di coro; il quale, per entrare più profondamente in se stesso, passò sette anni a Firenze « i sett'anni più liberi e felici della sua vita ».

A. E. HULL. - *The Whole-Tone System.* (Il sistema per toni interi).

In questo articolo l'A. mostra con esempi come l'armonia per toni interi fosse nota e praticata da William Byrd (1538-1623), da Giles Farnaby (1560-1600), e da Purcell (1658-1695); ne cita pure un esempio di Glinka. Polemizza con altri teorici per abbattere le loro affermazioni, ed annuncia un secondo articolo dove esporrà le proprie idee affermative.

E. BLOM. - XIV. - *Small Beethoven.* (Il piccolo Beethoven).

L'A. sostiene che Beethoven non riuscì mai a scrivere nulla di veramente bellissimo in miniatura; il suo genio (più costruttivo che inventivo) aveva bisogno di molto spazio per rivelarsi. Da questo punto di vista si considerano i vari piccoli lavori beethoveniani.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1922.

R. SONDHEIMER. - *Die Sinfonien Franz Becks.*

Fine dello studio iniziato nel fasc. di marzo della stessa rivista, con larghe citazioni delle sinfonie analizzate.

P. NETTL. - *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Yiechtenstein-Kastelborn von Olmüz.* (Sulla storia della cappella musicale del principe-vescovo Carlo Yiechtenstein-Kastelborn ad Olmütz).

Mentre la musica conservata nell'archivio di S. Maurizio a Kremsier venne già studiata e ripubblicata in buona parte (specie dal dr. Guido Adler), l'A. illustra e riproduce qui un certo numero di documenti, specie epistolari, di particolare interesse storico.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1° giugno 1922.

Dr. H. UNGER. - *Düsseldorf als Kunststadt.*

Parallelo tra Düsseldorf e Firenze, dove si enumerano i titoli della città renana per venir detta città dell'arte in genere, e della musica in ispecie.

A. LINDNER. - *Max Regers Erstes Klavierquintett.*

In occasione dell'Assemblea annuale della Società Generale dei Musicisti Tedeschi, venne eseguito per la prima volta quest'anno il primo Quintetto con pianoforte di M. Reger. L'A. connette questa tardiva esecuzione con tutte le contrarietà patite dal Reger, ed analizza ed illustra il lavoro, che Reger non arrivò mai a sentire, benchè egli lo considerasse una delle sue opere più serie e caratteristiche.

Dr. H. HOLLE. - *Max Reger*: « *Der 100. Psalm* ».

Analisi illustrativa del grande lavoro composto dal Reger per due orchestre, coro ed organo in occasione della sua nomina a dottore onorario da parte dell'Università di Jena, e che è chiara testimonianza della piena potenza creativa del grande compositore.

H. KELLER. - *Johann Kuhnaus Klavierwerke.*

In occasione del secondo centenario della sua morte, si considerano i quattro fascicoli delle composizioni per pianoforte di J. Kuhnau, « il primo che compose Sonate per pianoforte in più tempi, ed il primo rappresentante della musica a programma nell'arte antica ».

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 22 giugno 1922.

Dr. A. SCHERING. - *Das Lebenswerk Johann Kuhnaus.*

Ricorrendo il secondo centenario della morte di Giov. Kuhnau, L'A. considera il complesso di tutta l'attività dell'uomo che fu, prima organista alla chiesa di S. Tommaso a Lipsia, poi Cantore (il predecessore di G. S. Bach), e fino al momento d'occupare questa carica, esercitò anche l'avvocatura, mentre pure s'occupava di lingua greca, ebraica, conoscendo a fondo il francese e l'italiano, e pubblicando libri, tra cui quello latino « Sul diritto dei Musicisti da chiesa », che suscitò polemiche e satire assai vivaci, e scrivendo romanzi più volte ristampati.

E. ERKMANN. - *Ernst Thedor Wilhelm Hoffmann.*

Illustrazione della personalità artistica poetica e musicale dell'Hoffmann, che fu il vero precursore di Weber e Wagner. L'A. parla a lungo dell'opera « Undine » come lavoro rappresentativo della musica hoffmanniana, ed accenna alla possibilità che presto la si dia in un teatro tedesco.

Die Musikwelt. - Amburgo, giugno 1922.

Tutto il fascicolo della rivista amburghese è dedicato a Brahms, il grande concittadino, in occasione del V.° Festival-Brahms.

F. PFOHL. - *Johannes Brahms.*

Esaltazione del maestro, sotto tutti gli aspetti della sua personalità.

—— *Die Deutsche Brahms-Gesellschaft.*

Notizie sulla « Società Tedesca-Brahms ». Fondatasi alla morte del maestro, pubblicò tutta una collezione di scritti brahmsiani, ed organizzò ed organizza tuttavia i Festivals-Brahms, di cui il quinto ebbe luogo dal 6 al 9 giugno a Wiesbaden, sotto la direzione di W. Furtwängler e K. Schurichts.

J. SPENGEL. - *Johannes Brahms.*

Notizie sulla gioventù, gli anni di studio e di peregrinazioni giovanili, con ritratti di varie età.

R. MÜLLER-HARTMANN. - *Brahms.*

Elogio dell'attitudine conservativa del maestro. Sarà proprio vero che oggi, « venticinque anni dopo la morte, la sua musica irradia la più viva efficacia »?

Dr. R. S. HOFFMANN. - *Brahms und wir.* (Brahms e noi).

Per l'A. tutto ciò che è bella fattura artistica, solida costruzione, tutto è Brahms, che è poi Beethoven.

Egli parla di Brahms ricordando l'azione dell'arte sua sull'ambiente viennese, e dice: « egli non pesa sulla nostra coscienza. Non morì povero come Beethoven, non fu sepolto in fossa comune come Mozart, non rimase sconosciuto come Schubert, non fu beffato come Hugo Wolf, non si ebbe in uggia come Gustavo Mahler; i suoi lavori non rimasero ineseguiti come quelli di Bruckner...., per lui siamo riabilitati. Davvero?.... ».

Dr. W. ALTMANN. - *Entstehungsgeschichte von Brahms' op. 34.*
L'op. 34 di Brahms è un Quintetto per pianoforte, due violini, viola e violoncello, ed è una delle più notevoli opere del maestro; ma non venne scritto subito così. Fu prima un Quintetto ad archi (distrutto), poi Sonata per due pianoforti. L'A. spiega le origini di questo lavoro, tanto amato dal maestro, che passò le fasi a cui si è accennato, mentre Brahms bruciò ben venti Quartetti ad archi prima di pubblicare il suo op. 51.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, maggio 1922.

E. KROLL. - *E. T. A. Hoffmann als Musiker.*
Notizie sull'attitudine (schiettamente romantica eclettica) del grande poeta tedesco quale musicista. Egli, difatti, fu per dieci anni direttore d'orchestra, compose moltissimo, oltre a sonate, sinfonie, musica da camera, ecc., non meno di dieci melodrammi; fu attivo critico, ed appunto da ciò si sviluppò la sua personalità letteraria. Weber fu sensibile alla critica dell'Hoffmann, che sognava l'opera quale solo Wagner potè attuare.

G. M. GATTI. - *Ernest Bloch.*
Primizia del volume di prossima pubblicazione « Nuova musica d'occidente » (Ed. Tal & C., Vienna). « La musica di Bloch.... è senza dolcezza, senza transazioni, pare scolpita nel granito colla potenza dello scalpello.... È una musica della tragicità della vita, senza tempo.... perchè viene dall'eternità ».

K. PRINGSHEIM. - *Gedanken über den Sinn des Musizierens.*
Fine dello scritto sui concetti essenziali della musica, che l'A. considera, come L. Tolstoi, un mezzo d'unione spirituale, mentre ritiene un dovere morale pel compositore d'esprimere quello che sente. « La mancanza di tale dovere, il fatto d'esserne, anzi, più lontani che mai, è la colpa fondamentale della musica odierna ».

F. CROME - *P. von Klenau, seine Stellung im heutigen Dänischen Musikleben.* (P. von Klenau e la sua posizione nell'odierna vita musicale danese).
Una delle cause della scarsa vita musicale danese in genere, e di Copenaghen in ispecie, era la mancanza di direttori d'orchestra; ora si è rivelato Paul von Klenau, direttore e compositore. Qui si enumerano le esecuzioni da lui dirette, e si ccenna alle composizioni originali, grazie alle quali anche Copenaghen partecipa da due anni al fervore musicale del resto d'Europa.

P. LANDORMY. - *Schönberg, Bartók und die Französische Musik.*
L'A. fa un paragone tra Schönberg e Bartók ed i « Sei » francesi, mettendo in risalto come il primo sia essenzialmente romantico a tinte dolci, mentre i giovani francesi hanno tendenza classica a colori taglienti. Le affinità sono più che altro di tecnica, specie armonica.

K. ATTERBERG. - *Musik in Schweden.*
Notizie sulla musica odierna in Isvezia. Lo svedese è per natura romantico, solo su tale base si può comprender la sua musica. Vi sono ora due gruppi vivi, uno di « rivoluzionari moderati » (forse la prima parola è superflua) formato dall'A. assieme ad Hugo Alfvèn, Natanael Berg, Ture Rangström, Oskar Linberg; ed un gruppo di novatori composto da Edwin Kallstenius, Henning Mankeel, Viking Dall e Daniel Jeisler. In complesso « la forza della Scuola Svedese sta nel non cercare novità, ma sentimento sano e sincero ».

R. HAAS. - *Die Musik auf der Theaterausstellung « Komödie » in der Nationalbibliothek.*
L'A., che presiede alla sezione musicale della Biblioteca Nazionale di Vienna, parla de « La musica all'esposizione teatrale « Comedia » nella Biblioteca Nazionale », dove sono raccolti antichi testi, miniature, lavori musicali, dal sec. XIV in poi, con una varietà e ricchezza di autografi e rarità, da stuzzicar l'interesse anche al più freddo amatore di cose antiche, ed a fianco a tutto ciò un magnifico complesso di commedie musicali dai primi saggi fino al secolo XIX. L'arte italiana, naturalmente, vi ha una parte larghissima; non riproduciamo nomi solo perchè sarebbero troppi.

Der Auftakt. - Praga, maggio 1922.

Dr. E WELLESZ. - *Ravel.*
L'A. nota come « la lotta dei figli contro i padri abbia oggi un'asprezza nuova », che, in Francia, si rivela nel contrasto tra i giovanissimi e Ravel, (mentre essi non esisterebbero senza di lui). Dopo aver messo in risalto i valori reali ed intimi di Ravel, conclude: forse siamo più vicini di quanto si creda al tempo del suo perfetto apprezzamento. (L'A. si riferisce, certo, all'ambiente musicale viennese).

Dr. P. STEFAN. - *E. T. A. Hoffmann und die Musik.*
Si considera la parte immensa avuta dalla musica nella vita e nell'arte dell'Hoffmann, e l'influenza ch'egli esercitò colle sue idee e colle sue composizioni sui grandi maestri romantici, e sullo stesso Wagner.

H. MARTEAU. - *Musik in Schweden.*
Notizie sulla vita musicale svedese, che, secondo l'A., si distingue chiaramente da quella norvegese, danese e finlandese, e si può dire impersonata nei tre nomi di Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvèn e Wilhelm Peterson-Berger. In complesso tutta la musica svedese è intonata al motto *Res severa magnum gaudium*.

Musical America. - Nuova York, 27 maggio 1922.

L. BROMFIELD. - *Paganini's Secret Exercice Falls to Young Violinist.* (L'esercizio segreto di Paganini venuto in mano d'una giovane violinista).
Con questo titolo, un po'... americano, si parla di autografi paganiniani venuti in possesso della signorina Valentina Crespi (una violinista italiana ora agli Stati Uniti) la quale dice di possedere anche un foglio autentico col segreto di quei tali esercizi quotidiani, da cui il sommo violinista avrebbe tratta la sua tecnica; ma qui fa riprodurre in fac-simile solo una lettera a Luigi Gugl. Germi, dove il solo lato interessante è il principio, in cui Paganini parla d'affari di cambi e di guadagni di denaro.

VITA MVSICALE

TEATRI

❀ Con l'*Aida* si è riaperto il nostro Lirico in occasione del Circuito automobilistico. Il maestro Mugnone ne ha offerto una edizione vibrante e assai colorita. Egli è stato calorosamente applaudito con gli esecutori Isora Rinolfi, nuova per Milano, dalla voce vigorosa e composta ed espressiva cantatrice; Albertina Dal Monte (*Amneris*); Ismaele Voltolini, che ha rinnovato il successo già ottenuto nello stesso spartito; Smeraldi, un baritono dalla voce robusta e morbida, Menni, ecc. Buoni i cori e decoroso l'allestimento.

Anche agli *Ugonotti,* seconda opera della breve stagione, il maestro Mugnone consacrò tutte le sue energie, facendone risaltare i brani che ancora resistono al tempo, fra i quali è l'intero quarto atto. Egli fu ben assecondato dall'orchestra, dai cori e, specialmente, dai due principali interpreti, il tenore Sullivan (che rivelò mezzi eccezionali) e la Llacer. Buonissimi, anche, Laura Pasini (*Margherita*), il basso Manfrini, la Rota e gli altri.

❀ Il 30 luglio al Colon di Buenos Aires, ed il 6 agosto al Rossini di Pesaro, *Giulietta e Romeo* di Zandonai ha avuto calorosissime accoglienze riconfermando pienamente il successo di Roma, di Verona e di Palermo. I due pubblici, pur così differenti per gusto e per educazione artistica, sono stati concordi nel giudicare l'opera ricca di ispirazione, costruita magnificamente, orchestrata con sapienza, piena di situazioni drammatiche.

Tanto al Colon che a Pesaro l'esecuzione è stata eccellente. Colà il maestro Bellezza ne ha preparato una edizione pregevolissima, e ne sono stati esecutori magnifici Gilda Dalla Rizza, il tenore Fleta, il baritono Montesanto, il Nardi. A Pesaro dirigeva lo stesso Zandonai, ciò che basta a denotare con quanta cura sia stato allestito lo spettacolo. Egli si è appalesato eccellente direttore e con lui sono stati applauditissimi Isora Rinolfi, Mariano Stabile, superiori ad ogni elogio, il tenore Cingolani ch'è sembrato una ottima promessa, il Venturini, ecc.

❀ Il *Pergolese,* opera in tre atti del maestro Lamberto Landi, su libretto di Carlo Marsili, ha ottenuto un magnifico successo la sera del 13 corrente al Teatro del Giglio di Lucca, patria dell'autore. Questi diresse l'orchestra.

Pochi anni or sono la stessa opera aveva ottenuto un assai lieto successo al Carcano di Milano.

❀ Con grande favore, anche dal lato finanziario, si è svolta la stagione estiva all'Arena di Verona, preparata con amore da Tullio Serafin e da Giovanni Zenatello. Il primo è stato, con la consueta valentia, anche concertatore e direttore dei due spettacoli: *Lohengrin* e *Pagliacci* col *Carillon magico.* Il *Lohengrin* ha avuto ad eccezionale protagonista Aureliano Pertile e ad altri buoni esecutori la Llopart, la Gay, il Baratto e il Pinza. Nei *Pagliacci* si sono assai distinti lo stesso Zenatello, il baritono Franci e Rosa Bardelli. Il *Carillon magico,* del quale fu ammiratissima la scena, ispirata a quelle disegnate dal Bibbiena per rappresentazioni all'aperto, anche nel vasto ambiente dell'Arena non ha perduto nulla della sua eleganza, ed il pubblico ha potuto gustarne la finissima musica. Ne furono ottimi interpreti la Fornaroli, la Varischi e la Pezzatini.

❀ A Roma al teatro Quirino, dagli ultimi di luglio a tutto agosto, si è data una buona stagione lirica, che ha dovuto la sua riuscita, sia alla felice scelta delle opere, sia alla esecuzione insolitamente accurata per una stagione estiva, sotto la direzione del valoroso maestro Morelli e con la partecipazione di ottimi artisti. Opere eseguite: *La Traviata* (protagonista Nera Marmora, tenore Polverosi, baritono Galeotti); *Manon* di Puccini (soprano Romanelli, tenore Chiaia, baritono Paci); *La Sonnambula* (Elda Di Veroli, tenore Marescotti e basso Argentini); *L'Amico Fritz* (Marmora, Polverosi, Paci); *Barbiere* (Di Veroli, Marescotti, Paci, Argentini). L'esito finanziario della stagione, che è stata un interessante esperimento di gestione cooperativa fra masse e artisti, notevolissimo.

❀ A Bergamo si è data, al Donizetti, una stagione lirica inconsueta con la *Dannazione di Faust, Rigoletto, Il piccolo Marat,* direttore il maestro Guarnieri. Ricordiamo tra gli esecutori: Marcello Journet, Gennaro Barra, Concita Supervia (per la *Dannazione*); la Toti Dal Monte (nel *Rigoletto*); Irma Viganò e il tenore Bergamaschi (nel *Marat*).

❀ Si è svolta con fortuna, in molte città dell'Alta Italia, una tournée col *Barbiere di Siviglia* del quale è stata Rosina attraentissima la Toti Dal Monte. Altri esecutori Ernesto Badini, il tenore Gualtieri, Vittorio Julio, Pietro Bordogni; direttore il maestro Paolantonio.

❀ Tra le operette nuove, ultimamente rappresentate, meritano menzione: *La maestra d'amore* di Vincenzo Segni su libretto di Reggio, allo Scribe di Torino; *Il diavolo mi porti*, tre atti di Reichwein intessuti di gaia musica sopra un argomento abbastanza grazioso, a S. Pellegrino; *Le nozze di Zonzon*, musica di Camerani, sovrabbondante di valzer, su parole di Reggio e di Mora, al nostro Politeama. Ma, a giudicare almeno dalle repliche, il miglior successo l'ha ottenuto, all'Eliseo di Roma, *Don Gill dalle calze verdi*. L'intreccio ricavato, da Mario Corsi e Maso Salvini, da una commedia di Tirso da Molina è divertentissimo. Il maestro Carabella l'ha saputo rivestire di musica ispirata, italiana e di buon gusto, aliena dai soliti clichés più o meno tedeschi. La Compagnia Riccioli ne ha offerto una esecuzione mirabile.

❀ Le due ultime operette che in Germania hanno avuto grande successo sono state: *La Piccola peccatrice* di Gilbert, al teatro Schiller di Berlino; *Il diavolo rosso*, del maestro Schilfarí, al Comunale di Norimberga.

❀ *Il ratto dal serraglio, Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte* sono le opere di Mozart rappresentate recentemente a Salisburgo, pei festeggiamenti in suo onore, sotto la direzione dei maestri Strauss e Schalk. Le rispettive esecuzioni furono assai equilibrate; nessun interprete eccellente, ma tutti buoni e sempre a posto. Nel *Ratto dal serraglio* emerse la signora Kurz, una delle migliori cantanti austriache. Scenari e costumi decorosi ma senza nessun carattere di sontuosità.

❀ A Gembloux (Belgio) si è rappresentato, per la prima volta, un dramma lirico, *Wiebertus*, nome del fondatore di quella città, parole di Namèche e Debeker, musica, sullo stile dell'oratorio classico, di Debecker. Buon successo.

CONCERTI

MILANO

❀ CONCERTI DELL'ORCHESTRA DELLA SCALA. — La stagione dei Concerti al Teatro del Popolo ebbe una degnissima chiusa con i tre Concerti diretti da Arturo Toscanini il 12, il 15 e il 22 dello scorso luglio. In origine, il concerto avrebbe dovuto essere uno solo: ma il suo successo fu talmente grande e la folla di pubblico accorso talmente considerevole, da rendere indispensabili un secondo e poi un terzo concerto.

Figurarono nei programmi la I^a^ di Beethoven, l'*Incompiuta* di Schubert, le « ouvertures » della *Cenerentola* e dei *Vespri*; e, tra i pezzi moderni, *Juventus* di de Sabata, *Notturno* e *Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli, *Antiche arie e danze* e *Fontane di Roma* di Respighi.

Alla fine dell'ultimo concerto, il pubblico rimase lungamente nella sala ad acclamare Toscanini, che appariva commosso.

Anche il maestro Respighi, presente all'esecuzione dei suoi pezzi, ebbe simpatiche feste.

❀ Nel salone dell'Istituto dei Ciechi, il 12 corrente, per iniziativa della « Yon Music Studios » di New York — Associazione sorta per far conoscere fra gli artisti e maestri americani la nostra letteratura musicale — si è dato un interessante e riuscito concerto col concorso dell'organista Edgard Bowmann, e del soprano signorina Isabella Fosta, entrambi americani. Si sono eseguite composizioni per organo di Bach, Bossi, Widor, Yon e Ravanello, ed arie di Benedict, Massenet, Fourdrain, Young e Meyerbeer.

❀ Il 17 agosto a Pesaro si svolse un concerto diretto da Amilcare Zanella. In programma, tra l'altro: un frammento dell'opera *Etienne* del maestro Carloni, il quale ha confermato le doti di colto musicista; alcuni brani delle *Visioni francescane*, del maestro Raffaelli.

Il maestro Zanella fu assai festeggiato con gli esecutori Augusta Coen e tenori Borghetti e Usca.

❀ Anche a Genova, l'Istituto Paganini ha dato un saggio di *Ritmica Dalcroziana*, diretto dal prof. L. E. Ferraria di Torino. Egli, sedendo al pianoforte, indicava concisamente e chiaramente gli esercizii da eseguirsi. Dapprima, salti, arresti, genuflessioni, cambio immediato di direzioni e di movimenti; poi esperimenti in rapporto alle varie divisioni del tempo; infine fu la volta dei solfeggi e delle improvvisazioni. Tutto il saggio ha dimostrato ancora una volta come il metodo, che nulla ha da fare con la coreografia, sia spiccatamente musicale e come il risultato più cospicuo possa darlo attingendo il massimo grado d'espressione ch'è, nel caso dell'unione del suono col gesto, la perfetta raffigurazione plastica della musica che si propone d'interpretare e di esprimere.

❀ Il maestro Jaques Dalcroze ha diretto, recentemente, a Ginevra, col violinista Klein il suo *Poema* (1° concerto) per violino e orchestra.

RECENSIONI

MUSICA DIDATTICA

U. V. I. (Unione Violinisti Italiani) — *La tecnica del Violino divisa in cinque parti.* - Opera composta in collaborazione dei seguenti Professori dei Conservatori di Musica Italiani: M. ANZOLETTI, M. CORTI, G. DE ANGELIS, R. FRANZONI, G. FUSELLA, F. DE GUARNIERI, E. POLO, R. PRINCIPE, R. TAGLIACOZZO. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna. Anno II n. 6.

La terza parte di questa raccolta recentemente pubblicata dalla Casa Ricordi è composta, come la prima e la seconda, di cinque fascicoli:

1º Uguaglianza e velocità, Scale, Esercizi, Arpeggi, ecc.

2º Salti della mano sinistra e dell'arco.

3º L'Arco.

4º Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi, il Pizzicato.

5º Abbellimenti a doppie corde, ecc.

Dopo la pubblicazione della prima e seconda parte della raccolta, si ebbe già occasione di dichiarare che i nomi di colleghi illustri che, in valida cooperazione curarono l'opera, costituiscono già di per sè una indubbia garanzia sul pregio di essa.

La terza parte, che si presenta di grande interesse e utilità tecnico-didattica, afferma una volta di più l'alto e nobile concetto che gli egregi collaboratori vollero prefiggersi per lo svolgimento del loro programma.

In questa stessa parte, e precisamente nel 5º Fascicolo, ove nel capitolo riguardante le « Fioriture », emergono in ispecial modo già note « Revisioni », « Frammenti », e « Cadenze » del Corti, del Polo, del Franzoni e del Guarnieri, da applicarsi ai più celebri brani formanti il repertorio di ogni serio violinista, è degna di particolare considerazione la riuscitissima Cadenza dell'Anzoletti, per il primo tempo del Concerto in Re di Paganini.

È facile quindi presagire un immancabile successo a quest'opera di valore autentico e, sopratutto, prettamente « italiana ». U. S.

PERRACHIO (L.) — *Il Re guardiano d'Oche.* Dieci Studi per Pianoforte sulla novella di Andersen. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano. Anno II, n. 5.

L'A. dedica questi *Studi a soggetto* ai piccoli e ai grandi; e invero l'esecuzione di essi è affidata in parte alle inesperte mani dei fanciulli e in parte a quelle più abili, ad esempio, del maestro o di altro esecutore adulto. E la divisione dei compiti è fatta nella maniera più simpatica ed originale e al tempo stesso con un sottile accorgimento tecnico: quello di abituare il piccolo pianista al tempo e al ritmo senza stancarlo con difficoltà, anzi, divertendolo con ciò ch'egli ascolta dal suo compagno di esecuzione. L'importanza estetica di questi brevi pezzi è, naturalmente, concentrata quasi per intero nella parte eseguita dal pianista adulto; ed essa è veramente notevole, sia per il sentimento ingenuo e fresco che inspira i quadretti musicali del Perrachio, sia per la sobria raffinatezza della tecnica. Mi piace sopratutto rilevare i pregi di una ritmica variata ed efficace e quelli di una armonizzazione, che trae vaghezza non da complessità di combinazioni foniche, ma da un semplice e diffuso senso diatonico bimodale. G. C. P.

LISZT (F.) — *Années de Pèlerinage.* Quattro volumi; revisione di Gino Tagliapietra (G. Ricordi & C., Milano).

Dei milleduecentotrentatre lavori lasciati da Francesco Liszt quanti sono sconosciuti? Non basta: di quanti si ignora la stessa esistenza? Senza dubbio della maggior parte. Strano destino per un grande maestro. Poichè Liszt, volere o no, non solo fu un grande esecutore-interprete e un gran mecenate dell'arte, ma pure un grande autore. Lo studio delle sue composizioni porta continue sorprese e per la profondità del pensiero e per la constatazione che fu lui, non altri, ad usare e diffondere per primo tante novità di forma, di procedimenti, di arditezze. La sua scienza, lo si sa, ora è superata, ma anche quella di Beethoven è superata, e per questo? Molti dei lavori lisztiani sono tuttora ricchi della vitalità iniziale, sono arte sana. Salutiamo perciò con piacere questa nuova edizione degli *Années de Pèlerinage*, nei quali il Liszt esalta sopratutto le bellezze naturali e le glorie artistiche del nostro paese. È un atto doveroso di gratitudine, di devozione alla sincerità d'un'anima che ha sempre voluto rendere omaggio al Bello dove l'ha trovato. Il maestro Tagliapietra, già noto per la sua valentia di revisore di altri lavori del Liszt (le *Rapsodie*, ad esempio), ha pure stavolta profuso la sua amorosa e sapiente cura nella nuova pubblicazione, che nulla può invidiare alle migliori dell'estero. *f. n.*

MUSICA PER ORGANO

CAYRON-MARTINEAU (J.) — *Prélude-Carillon* pour Grand Orgue. (M. Senart, Parigi).

« L'A. s'è provato ad imitare un *carillon* di festa, che si mette in moto, sordo e confuso, s'anima poco a poco con sonorità chiare e solatie, canta nella sua pienezza, poi rallenta e va gradualmente morendo »; così l'autore stesso in una nota che dipinge esattamente il pezzo. Il quale domanda un organo buono e grande ed un organista sicuro del ritmo, perchè varii movimenti s'intrecciano di continuo.

MAC CUNN (H.) — *Highland Memories* Suite op. 30, arranged for Organ by V. Safford. (Augener Ltd., Londra).

Una Suite di tre pezzi descrittivi « Memorie Scozzesi » composta trent'anni fa senza precorrere i tempi, ben ridotta per organo. Musica non difficile e d'effetto, buona per concerti in ambienti non troppo evoluti. Q. S.

GIARDA (G.) — *Tre pezzi* per Organo. (G. Ricordi & C., Milano).

Una *Toccata*, una *Canzone*, uno *Studio*: tre pezzi di buona fattura, di media difficoltà, in cui la linea melodica si snoda chiara e facile, con armonie semplici, ma efficaci. L'istrumento è trattato con abilità e gli organisti vi potranno ottenere dei buoni effetti. R.

MUSICA SCENICA

MALIPIERO (G. F.) — *L'Orfeide*. - *III. Orfeo*, ovvero l'Ottava Canzone. Rappresentazione musicale in un atto. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

È la terza parte dell'opera *L'Orfeide*, che esce in maniera un po' disgraziata: la prima parte *La Morte delle maschere* è ancora in corso di stampa, mentre *Le sette canzoni* sono note da un pezzo, ed ora esce la chiusa: *Orfeo*. Eppure il valore di questa parte, nel complesso dell'opera, dipende dal suo ufficio rispetto alle altre due, e se questo è vero per ogni parte d'un tutto, è anche assai più vero per la chiusa, che ha una funzione essenziale e decisiva.

Siamo in un teatro settecentesco. Dopo un'entrata che prepara l'ambiente, si assiste allo spettacolo d'un Nerone-marionetta gonfio e comicamente truce, che fa le sue tirate fra le proteste dei parrucconi e gli applausi dei fanciulli (tanto sciocchi questi come quelli). A un tratto si fa buio ed appare Orfeo in abito da pagliaccio col liuto, saluta untuosamente il pubblico e si mette a cantare una filastrocca svenevole ed interminabile, che fa addormentar tutti, tranne la Regina (sì, c'è anche la Regina col regal consorte); la quale, alla fine, estasiata, s'invola nelle braccia d'Orfeo, mentre « tutti dormono e russano e quasi tutte le candele si sono spente ».

Ognuno vede: è una satira contro la balordaggine... di tutti; dei pavidi parrucconi, degli stolidi giovincelli plauditori d'ogni anche più sciocca novità, contro l'enfasi melodrammatica convenzionale, e chi se ne innamora.

Il testo è composto dal Malipiero, che ha utilizzato riconoscibili elementi poetici, del Rolli nella canzone del Cavaliere subito all'inizio, del Poliziano di cui sono le tre canzoni di Nerone, e del Cavalier Marino nello « sciroppo » d'Orfeo. È eliminato ogni recitativo.

E la musica? Fa quel che deve fare: ride o punge, secondo i momenti. Tutti conoscono ormai la personalità del Malipiero e nessuno si aspetta cose lontane dalla sua maniera.

Nella scena d'entrata nel teatro settecentesco la musica è fresca e vivace, col ripetuto contrasto fra le sdolcinate dichiarazioni d'un cavaliere ad una poco tenera dama, ed il grido d'un venditore di bevande. L'entrata del Re e della Regina è pomposa quale si conviene a sovrani col diadema di carta d'oro.

L'alzata del velario del teatrino che sta sul proscenio (la disposizione scenica è, invero, piuttosto complicata!) risveglia una deliziosa visione infantile rococò.

Ma la parte principale del lavoro consiste nelle tirate di Nerone ed in quelle d'Orfeo, le quali ultime sono tutte chiaramente intonate all'addormentamento generale. E' opportuno quest'effetto? Oppure non dovrebbe il sonno verificarsi per azione *non voluta* del canto del bravo non che soporifero Orfeo, il quale dovrebbe far russare proprio mentre vuole e crede di essere toccante ed efficace?

Un altro lato essenziale è il colore strumentale, che certo ha parte saliente in questo lavoro, e qui non può esservi.

In complesso: una satira arguta e spesso sferzante, sia nel testo e sia nella musica. GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

DE GUARNIERI (F.) — *Quartetto in Fa* per 2 Violini, Viola, Violoncello. - *Elegia* per Violino e Pianoforte. (Pizzi & C., Bologna). — *Sicilienne, Gigue*, pour Violon avec accompagnement de Piano. (Enoch & C., Parigi).

L'A. si presenta in queste varie composizioni sotto aspetti diversi: leggero e gradevole nelle due Danze; dolcemente melanconico nell'Elegia (dove nella trasparente semplicità si sente una voce che viene dal cuore); nobile e denso nel Quartetto. La perfetta signoria del violino, che rende scorrevoli e di bell'effetto i pezzi minori, si manifesta nel Quartetto sotto forma di bella sonorità; di quella che nasce dalla naturalezza d'ogni parte e del suo andamento vivo e musicale.

Questa non è una specie di sinfonia per quattro strumenti, è un quartetto vero, dove un contenuto austero e pur vivo viene espresso in forma serrata, come in un dialogo intelligente ed espressivo.

Forse la Canzone poteva svilupparsi un po' di più, ampliando la parte calma e più affettuosa del lavoro; ma è già bella così, che non credo vi sia chi, sentendola, non ne sia grato all'autore.

BLOCH (E.) — *Streichquartett*. (Universal Edition, Vienna).

Un'opera possente, tutta spirante una profonda indicibile fatalità, che pare sospinga verso i più oscuri problemi dell'essere. Il Quartetto è in quattro tempi: un *Lamentoso agitato* (dopo un'introduzione più lenta), con temi contrastanti, è vero, ma tutti animati da un vigore per cui la parola « passione » sarebbe volgare; un *Allegro frenetico* che davvero travolge, a cui s'intercala un intermezzo nostalgico; un *Andante pastorale* che fa pensare ai pastori Ebrei in cattività; ed un *Finale* che riassume il lavoro con rara potenza. Tutto ciò è espresso con concisa efficacia, tanto senza ricerche come senza riguardi.

Segnaliamo quest'opera a quanti amano l'arte alta ed austera.

KRENEK (E.) — *Streichquartett op. 6*. (Universal-Edition, Vienna).

Sono sei strofe in forma di tema variato, serrate da una Fuga, su due motivi: tre semitoni ascendenti, e le note *si bemolle, la, do, si naturale* del nome di Bach.

Il tono è nobile e raffinato, l'elaborazione maestrevole. Crediamo sia difficile rendersi conto esatto di questo lavoro senza un'esecuzione sicura ed intelligente.

KAUDER (H.) — *Streichquartett*. (Universal-Edition, Vienna).

Lavoro serio ed elevato, essenzialmente sinfonico, non nel senso orchestrale, ma in quello classico d'intima elaborazione di germi generatori. Il contenuto propriamente poetico, data quest'attitudine artistica, è più che mai inseparabile della maniera in cui venne espresso.

Il Quartetto è formato da tre tempi, coi due ultimi incatenati, anzi indicati come una cosa sola, benchè a pag. 22, cessata l'alternativa di periodi contrastanti che costituiscono il secondo tempo, incominci chiaro un fugato che chiude l'opera.

La quale, pur tradizionale nella sostanza e nella tecnica, è viva ed efficace, senza presentare speciali difficoltà d'esecuzione.

LENDVAI (E.) — *Quintett für Blasinstrumente* (Simrock, Berlino).

Un Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e

fagotto non è cosa frequente; e questo, per quanto si può giudicare senza sentirne l'esecuzione, pare scritto in maniera davvero felice.

Il carattere è d'una bella semplicità, come di cosa viva, chiara e pure fresca; tutto vi si svolge naturalmente in una buona polifonia strumentale, che sgorga da un semplicissimo tema di sapore popolare.

Difatti, benchè l'A. abbia chiamato *Tema variato* solo il primo dei tre tempi, anche l'*Intermezzo* ed il *Finale* dipendono dal tema del principio, che anzi ritorna alla chiusa, proprio come alla prima battuta.

Raccomandiamo questo bel lavoro ai gruppi ed alle scuole di strumenti a fiato. L'esecuzione non dev'essere neppure difficile.

DOIRE (R.) — *Sonate en Fa dièze* pour Piano et Violon.
(M. Senart, Parigi).

Lavoro in tre tempi di quel carattere serio e pure ricercato ch'è ormai corrente nella buona media delle composizioni parigine. Vi si sente la mano d'un compositore che sa scrivere e costruisce con sicurezza, ma è debole la vitalità intima e sostanziale della musica; per ciò le dimensioni del lavoro riescono soverchie, pure senz'essere fuori delle abitudini odierne.

L'esecuzione non presenta speciali difficoltà.

SCOTT (C.) — *Moods*. Three Pieces for the Pianoforte. - *Vesperale* arranged for Violoncello and Pianoforte.
(Elkin & C., Ltd., Londra).

Sono cose assai diverse. I tre pezzi per pianoforte, recenti, hanno pronunciati tutti i caratteri ormai ben noti dello Scott, mentre il Vesperale (che qui si presenta ridotto) è certo cosa giovanile ed ha andamento amabile che piace ai più.

I tre Stati d'animo: *Tristezza, Stanchezza, Energia,* non son difficili nè da intendere nè da suonare; sono personali, ma non c'è dubbio, l'A. si ripete un po' nei suoi lavori.

Il Vesperale poi è del tutto facile per i due strumenti.

MALERBI (L.) — *Sonata I* da un divertimento per Pianoforte solo. - *Sonata II* da un capriccio per Pianoforte solo. Trascrizione e riduzione per Violino e Pianoforte di Dario Rambelli.
(Pizzi & C., Bologna).

Luigi Malerbi fu il primo maestro di Gioacchino Rossini, e sta bene; ma se queste due Sonate sono la prova della sua « genialità, profondità », ecc., guai!

GABRIELI (A.) — *Due Madrigali* tratti da « Il primo Libro dei Madrigali a tre voci ». Trascritti in partitura moderna da Maffeo Zanon.
(S. T. E. N., Torino).

Sono saggi di quella vecchia arte di cui più si parla che non si conosca. I Madrigali in realtà sono sette, perchè il primo « *Deh, dove senza me* » consta di tre stanze formanti ognuna un pezzo a sè, ed il secondo « *Dunque fia ver* » consta di quattro stanze; tutti trattati in maniera da poter servire di modello del genere, specie dal lato formale. E fece bene il maestro Zanon ad offrire queste esumazioni agli studiosi ed ai gruppi di madrigalisti, non foss'altro come augurio, perchè se non ve n'è se ne formino. GIULIO BAS.

BUTTLER (L.) — *Asterisks. - Flower Sketches* for Piano.

BERINGER (O.) — *Six Musical Illustrations* for Pianoforte.

BURROWS (B.) — *Two Pictures* for Pianoforte.
(Augener Ltd., Londra).

Tutte cose facili, adatte a graziose giovinette che vogliano passare il tempo onestamente. Le *Due Pitture* del Burrows sono più musicali delle altre.

REGER (M.) — *Maria Wiegenlied* op. 76 (Bote & Bock, Berlino).

Semplice Ninna-nanna di Maria a Gesù bambino, per canto e pianoforte, improntata a dolce affettuosità. Esecuzione facile.

GRAENER (P.) — *Wiegenlied "Nun gute Nacht"* op. 37 n. 6. (Bote & Bock, Berlino).

Ovvia Ninna-nanna, non volgare, ma senza carattere. Esecuzione facile.

WOLF (H.) — *Lieder aus der Jugendzeit* herausgegeben von F. Foll. N. 10 « *Aus meinen grossen Schmerzen* ». (Lanterbach und Kuhn, Lipsia).

È un canto che trova il suo posto nello svolgimento di quello che fu poi il grande Hugo Wolf (di cui è un'opera giovanile), e risveglia ancora qualche nobile eco nell'anima nostra, pur senz'aver più l'efficacia di quando fu scritto.

GROVLEZ (G.) — *Les Marionnettes*. Pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Una cosina leggera e facile non senza qualche po' di birichineria.

MAC DOWELL (E.) — *Long Ago*. Transcription for Violin and Pianoforte. (Elkin & Co., Ltd., Londra).

DUPUIS (S.) — *Invocation*. Pour Violon avec accompagnement de Piano. (M. Senart, Parigi).

RICCI-SIGNORINI (A.) — *Canto Agreste* per Violino e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Tre pezzi assai diversi, adatti a diversi gradi e gusti di dilettanti. Il primo è una lirica trascritta: un canto dolce e sereno, facilissimo e gradevole. Il secondo, molto più violinistico, è del vecchio tipo espressivo romantico. Il terzo, di modesta invenzione melodica, ha finezze armoniche modernizzanti con qualche buon effetto.

DELMAS (M.) — *Nuit Blanche*. Poésie d'Albert Samain.
(M. Senart & C., Parigi).

Lirica molto delicata se pure non troppo personale.

VERSEPUY (M.) — *Le Corbeau et le Renard* pour Chant et Piano. (M. Senart & C., Parigi).

Chi conosce le tre Favole di M. de La Fontaine musicate da M. Caplet, difficilmente può apprezzarne delle altre

TRÉMOIS (M.) — *1.er Recueil de Mélodies* pour Chant et Piano. (M. Senart & C., Parigi).

Non si può dire che questi canti manchino d'una certa finezza, ma vi si sente un po' troppo l'eco della scuola; vorremmo dire, in francese: *l'auteur est beaucoup trop sage*.

DUPUIS (S.) — *Rondes-Crâmignons*. Harmonisation pour Chant et Piano. (M. Senart & C., Parigi).

Sono due *Rondes* e cinque *Crâmignons* (due forme di canti popolari), che l'A. presenta senza dire da dove

vengono (e sarebbe interessante), ed armonizzate in maniera semplice, sì, ma senza carattere d'ambiente locale. Il canto popolare così trattato non ha altro valore che quello delle melodie (e qui sono graziose, pur senza aver nulla di saliente), ma l'elaborazione non va oltre un lavoro dilettantesco, nè arduo, nè troppo saporito.

D'OLLONE (M.) — *Dites-moi quel est mon pays....* — *Solitude* pour Chant et Piano. (M. Senart & C., Parigi).

Canti dolci, delicati, d'una lirica molto sentita e teneramente espressa, dove la voce canta parlando, mentre il pianoforte tesse un ricamo continuo e quasi evanescente.

Nessuna difficoltà d'esecuzione.

BAZELAIRE (P.) — *Portraits d'Élèves.* 10 Esquisses pour Piano. - *Cortège.* Étude de Concert pour Piano. - *Triptyque* pour Chant et Piano. - *Les yeux d'or de la nuit* pour Chant et Orchestre. Réduction pour Soprano et Piano.

(M. Senart & C., Parigi).

Musica perfettamente corretta, d'un tono gradevole e distinto, ma che non dice niente di nuovo. *Les yeux d'or de la nuit* sono il lavoro di maggior conto e mole, su bellissime parole di Leconte de Lisle, ed anch'esso si deve riconoscere pezzo onorevole, nobile... ma nulla di più.

O. S.

SAUVREZIS (A.) — *Calme des jardins.* (M. Senart, Parigi).

La valorosa compositrice francese presenta una *Serenata*, tolta dalla pastorale « l'Indifférent ». Ispirata a un concetto d'imprecisione ritmica e tonale, la pagina vocale offre gustose attrattive di dettaglio, ma riveste, nell'insieme, un carattere di interruzione continua, tendente a spogliare la composizione di ogni efficacia espressiva.

MOREAU F. (H.) — *Les Vierges au crépuscule.* (M. Senart, Parigi).

Nelle ultime pubblicazioni vocali francesi, raramente si rivela la compiacenza dell'autore di affidare alla voce lo svolgimento di un'idea fondamentale, che si snodi con bella continuità, per ravvivare di calore espressivo la lirica prescelta. Il musicista segue altri intendimenti, più pittoreschi forse, ma meno *vocali;* e il cantante deve limitarsi a *decorare* la concezione del compositore, quasi l'organo umano fosse divenuto un flauto di un'orchestra descrittiva.

MASSI-HARDMANN (F. W.) — *Near the Hill.* (Augener Ltd., Londra).

In Inghilterra si canta ancora, non sempre in modo originale forse, ma con garbo, con senso logico; e fra tanta irrequietudine di atteggiamenti, si prova un vero sollievo leggendo una romanzina piana, graziosa, che permetta alla voce di modulare con qualche finezza e di espandersi liberamente.

MASSI-HARDMANN (F. W.) — *The Beloved's Voice.*

(Augener Ltd., Londra).

L'autore qualifica il tempo della romanza in modo personale; trascura di precisare la rapidità del movimento, e concentra la dicitura nell'indicazione dell'espressione: *Con estasi,* egli dice; e lascia all'esecutrice d'imprimere alla musica la propria individualità, interpretando liberamente la melodia, improntata ad una quadratura ritmica, non molto dissimile da quella propria agli inni.

B. O.

MUSICA PER BANDA

TOSI (L.) — *Inno Eroico,* per Banda. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal giornale *Musica,* Roma. Anno XVI, N. 3:

È una composizione di salda struttura armonica e di sagace disposizione strumentale. I temi chiari e nettamente marziali assumono, attraverso le varie combinazioni dei timbri, un aspetto sempre nuovo ed interessante, e si sviluppano nel « finale » con ampiezza di linee suggestive e di effetto emotivo sicuro.

L'A. — direttore della Civica Filarmonica di Bellinzona — dimostra una conoscenza non comune della strumentazione bandistica e una raffinata sensibilità che gli permettono di ottenere degl'impasti coloristici luminosi. Se pensiamo che il ritmo del tempo « eroico » è stato sfruttato in ogni modo e da innumerevoli compositori, dobbiamo compiacerci con il maestro Tosi perchè ha saputo sottrarsi a tutti quei luoghi comuni in ogni composizione del genere, e specialmente perchè ha evitato quelle consuetudinarie rivoluzioni cadenziali ormai fastidiose ed irritanti.

Dopo una efficace introduzione, nella quale il *tema* principale, affidato ai clarinetti, al saxofono ed ai flicorni soprani, è sapientemente sostenuto da armonie nette e ritmiche, tutta la massa strumentale riprende detto *tema* e fortemente lo lancia, quasi squilla di guerra, in una sonorità disciplinata e vivace.

Segue poi un canto accorato del saxofono soprano in *mi b* e del flicorno sopranino in *mi b* con sordina, su di un tessuto ben colorito di clarinetti a ritmo ansioso e di bassi d'accompagnamento solenni e tristi. Il largo respiro della melodia dolorosa e la toccante insistenza dei legni nel loro disegno quasi arpeggiato, ma con accentuazione vagamente stanca, fanno un contrasto vivo con la esultanza della prima parte di questa composizione e con la fragorosa e luminosa marzialità del « finale » nel quale l'A. raggiunge degli effetti di sonorità veramente magnifici.

Una banda organicamente composta può includere nel proprio repertorio quest'*Inno Eroico* dedicato « ai caduti ed ai mutilati per la libertà e la grandezza d'Italia » con sicurezza di ottenere un buon successo.

SALVATORE RUBERTI.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

La Reale Accademia filarmonica romana, Via S. Rocco, 1, bandisce una serie di concorsi nazionali di liuteria, con scadenza il 15 Aprile 1923. Chiedere alla medesima, programma dettagliato.

Non avendo avuto esito soddisfacente il concorso bandito dal «Nuovo Giornale» di Firenze, per una Canzone di carattere toscano e popolare, lo stesso quotidiano lo indice nuovamente, con scadenza il 30 Settembre p. v. Si dovrà musicare una delle tre poesie vincitrici della gara primaverile e pubblicate nel N. 167 del medesimo giornale.

Nell'Aprile 1923 avrà luogo nella sala del R. Conservatorio di Napoli una gara (Rossomandi) — con premio un diploma d'onore e L. 2.000 — tra pianisti e pianiste italiani licenziati da un R. Conservatorio o Istituto musicale del Regno. La Casa musicale F.lli Curci, Napoli, Via Roma, 304, invia programma a richiesta.

Il giornale «Musica» di Roma, Via del Gesù, 57, invita i musicisti d'Italia ad un concorso per una fiaba musicale da rappresentarsi al Teatro dei Piccoli. Premio L. 2.000. Scadenza 31 Dicembre p. v.

La Lega musicale italiana di New York (128 West 49 th Street), non avendo avuto buon esito — vedi nostro fasc. 7 c. a. — il precedente concorso per un'opera in un atto e per un balletto, ne indice un'altro:

a) per un'Opera in un atto, col premio unico di L. 20.000, scadenza 31 Dicembre 1923.

b) per una Suite orchestrale, con premio di L. 5.000, scadenza 30 Aprile 1923.

Chiedere alla Lega stessa norme e schiarimenti.

Al concorso bandistico svoltosi al Alba, lo scorso Agosto, riuscirono vincitrici le seguenti bande:

Divisione I.ª — 1° premio: «S. Cecilia» di Torino e «Operaia» di Torino, a pari merito. — 2° «Filarmonica» di Canale. — 3° «Sant'Antonio» di Magliano Alfieri. — 4° «Filarmonica» di Venaria Reale.

Divisione II.ª 1° premio «Filarmonica» di Petrino. — 2° «Filarmonica» di Moncalieri. — 3° Bande di Fossano e di Castellazzo. a pari merito. — 4° «Filarmonica ferrovieri» di Torino. — 5° «Filarmonica» di Trino. — 6° «Filarmonica» di Brusasco.

NOTIZIE

Nei giorni 14 e 15 agosto, Orvieto ha degnamente commemorato, con intervento di autorità e di folla grandissima da Roma e dai paesi vicini, Luigi e Marino Mancinelli, suoi illustri figli. Nel teatro che prende nome dal primo, Ugo Falena ha pronunziato un applaudito discorso illustrante la carriera direttoriale di Marino e quella anche di compositore e di insegnante di Luigi. Le parole del chiaro conferenziere hanno veramente interessato ed anche commosso l'uditorio che allo scoprimento dei busti dei due insigni concittadini, è scattato con applausi calorosissimi. Il giorno successivo, poi, nel magnifico Duomo, in ricorrenza dell'Assunta patrona della città, pontificante il Vescovo, si è eseguita la *Missa in auxilium Christianorum,* dello stesso Mancinelli, a quattro voci con accompagnamento d'organo. La Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri — reduce dai trionfi di Parigi e di America — ha dimostrato nuovamente le sue eccellenti doti. La musica ha destato una magnifica impressione, come già l'aveva suscitata a Torino, a Lucca e nelle molte città ove fu eseguita.

Una caratteristica manifestazione ha seguito a Napoli, la sera del 9 corrente, alla tradizionale festa di Piedigrotta. Un corteo popolare marinaresco, al quale hanno partecipato autorità e notabilità cittadine, si è recato a Marechiaro (Posillipo) per inaugurare una targa in ricordo dell'omonima canzone con la quale Salvatore Di Giacomo e Francesco Paolo Tosti immortalarono quel luogo incantato. Il tenore De Lucia ha cantato per tre volte, applauditissimo, la canzone di *Marechiaro*, al suono di liuti, arpe e mandolini.

La morte di Euridice è il titolo della nuova opera di Amilcare Zanella, direttore del Liceo pesarese; Luigi Gazzotti sta per musicare *Giuditta,* tragedia biblica in 4 atti di Clemente Coen. Gennaro Abate ha scritto due libretti che, anche rivestirà di musica; essi hanno per titolo, *La Vandea* (con sfondo l'insurrezione dei contadini nel 1903) e *La Lavallière* (ambientata sulla Corte di Luigi XVI).

Mentre si stanno dando gli ultimi tocchi al cartellone della Scala, sono stati già pubblicati quelli del Dal Verme e del Carcano, per l'imminente stagione autunnale.

Nel primo teatro si rappresenteranno: *Lo-*

hengrin, Manon (M.), *Francesca da Rimini, Puritani, Dannazione di Faust, Ballo in maschera, Barbiere di Siviglia* e la nuovissima *Tempesta* di Lattuada. Ne sarà direttore (meno che per la *Tempesta*, che verrà diretta dal maestro Failoni) il maestro Guarnieri e tra gli esecutori ricordiamo la Storchio, la Sari, Bonci, Cortis, Cesabianchi, Borgioli, Crabbé, ecc. Il Carcano avrà per direttore il maestro Lucon e offrirà al pubblico: *Guglielmo Tell, Butterfly, Barbiere, Piccolo Marat, Loreley, Bohème, Chénier, Gioconda, Cavalleria, Pagliacci*, e, come novità, *La leggenda di ponte*, del maestro Giacomantonio.

❀ A Vicenza, il 27 luglio, ha avuto luogo un importante convegno ceciliano il quale ha nominato un Consiglio di Reggenza per dirigere interinalmente l'Associazione e preparare un prossimo Congresso.

❀ A Taranto si è costituito un Comitato per le onoranze al musicista Tommaso Traetta, col proposito di far eseguire copia del suo *Ippolito e Aricia* che trovasi negli archivi della Magna biblioteca di Berlino. E ciò mentre si sta preparando l'esecuzione dello *Stabat mater*, dello stesso Traetta, considerato come una gemma dell'arte musicale dell'ottocento.

❀ Al Prix de Rome, la consueta grande gara annuale parigina, nessuno dei concorrenti ha ottenuto quest'anno il primo Gran premio. I signori Bousquet e Steck e la signorina Leleu — tutti tre allievi del maestro Widor — hanno avuto, invece, rispettivamente il 1° secondo gran premio, il 2° secondo gran premio e la menzione onorevole.

❀ Fritz Reiner ha assunto la direzione della Cincinnati Symphony Orchestra, al posto del dimissionario Eugenio Ysaye.

❀ La rivista *Montly-Musical Record* di Londra, nel suo numero di agosto pubblica uno studio del suo direttore A. Eaglefield Hull intitolato *Alaleona's new Theory of Harmony*, in cui si mettono in rilievo le doti di originalità del compositore italiano, e si discutono i due saggi sull'armonia moderna ch'egli pubblicò anni or sono nella Rivista Musicale Italiana.

❀ Le novità che si daranno all'Opéra di Parigi, nella prossima stagione, sono: *Cydalise* di G. Pierné; *Padmavati* di A. Roussel (operaballo in due atti); *Salamine* di M. Emmanuel; *Prélude féerique* di A. Bloch; *Siang-Sin* di G. Hüe (ballo pantomina).

❀ Paderewski riprende la sua carriera di pianista, interrotta dal 1917, anno in cui entrò nella politica. Egli è scritturato per una tournée in America.

NECROLOGIO

❀ Il 6 agosto, quasi centenaria, è morta a Torino *Virginia Boccabadati-Carignani* una delle più fulgide glorie del teatro lirico italiano. Da pochi anni, dopo lasciato l'insegnamento del canto al Liceo di Pesaro, si era ritirata nel torinese Convitto delle vedove e nubili. Colà però riceveva ancora degli amici e qualche cantante, desiderosa di consigli. Ella aveva conosciuto maestri e artisti fra i più celebri e si vantava di essere stata un po' allieva di Donizetti che frequentava la casa paterna per insegnare alla sorella di lei, Augusta, la parte di «Maria di Rohan».

Era stata, veramente, una cantatrice insigne, dotata di voce fluida, melodiosa, calda, uguale, che, con insolita naturalezza, toccava il registro acuto. Fu una «Gilda» ed una «Violetta» insuperabili, anche per la prestanza della persona. Nel quarto atto della *Traviata* si osava trovarla altrettanto espressiva che Adelina Patti. Aveva un temperamento artistico assolutamente d'eccezione e quando, già vecchia, insegnava una scena a qualche allieva, si animava, e vibrava di un nostalgico ricordo.

❀ A Barcellona, ottuagenario e quasi cieco, *Filippo Pedrell*, insigne musicista ben noto negli ambienti musicali più eletti. Compositore, critico, polemista, musicologo di grande sapienza, egli ha tentato di ricondurre la Spagna al culto degli antichi maestri nazionali e di creare opere nuove dense e caratteristiche. Egli è autore della trilogia epica *I Pirenei, La Celestina, Il Conte Arnan*, di alcune raccolte di canzoni e di qualche lavoro sinfonico.

Ci occuperemo più diffusamente di lui, nel prossimo fascicolo, in un articolo di Arnaldo Bonaventura.

VARIETÀ

Alcibiade e il flauto

Dice Plutarco, narrando i casi della fortunosa vita di Alcibiade, che questi, giunto all'età atta ad intraprendere gli studii, obbediva con sottomissione a tutti i precettori, ma evitava solamente di applicarsi allo studio del flauto, quasi fosse cosa volgare ed indegna. Plettro e lira, soleva dire, non danneggiano il portamento che s'adduce a uomo di civile condizione, mentre chi suona il flauto si deturpa tanto l'aspetto con quel gonfiarsi la bocca, che perfino quelli che meglio lo conoscono, stentano a ravvisarne il sembiante. Chi suona la lira può allo stesso tempo emettere la voce e seguire il suono col canto, mentre il flauto tura la bocca, impedendo di cantare e di parlare. «I Tebani» ammoniva «suonino pure il flauto giacchè essi non sanno ragionare: ma noi Ateniesi siamo guidati da Minerva e abbiamo Apollo per Dio tutelare, e sappiamo che Minerva gettò via il flauto e che Apollo scorticò il suonatore di tale strumento. (Allusione alla nota leggenda. Il satiro frigio Marsia sapeva trarre dal flauto dolcissimi suoni: osò sfidare a una gara musicale Apollo che suonava la cetra. A giudizio delle Muse, vinse Apollo il quale potendo, secondo i patti, far del vinto ciò che voleva, lo scorticò. Dante ricorda il fatto nel Paradiso, Canto I, 21).

Divulgatasi la voce tra gli altri fanciulli, che Alcibiade disprezzava il flauto e derideva quelli che lo imparavano, l'arte di suonarlo cominciò a decadere e ad essere completamente esclusa dagli esercizii liberali, e lo strumento fu ritenuto cosa da abborrirsi.

L'idea prima del "Nerone,,

Perchè non si creda o non si possa credere che Arrigo Boito abbia avuto dall'omonimo lavoro del Cossa l'idea di fare *Nerone* protagonista d'un dramma musicale, rammentiamo la lettera che Boito rivolgeva da Mystki (Polonia) al cav. Paolo Reale, nella quale è precisamente scritto: « In questo momento, per farla ridere, sono sotto l'influsso magnetico di Tacito e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: « Nerone ». Tale lettera porta la data 19 aprile 1862: il dramma del Cossa fu rappresentato, invece, a Milano per la prima volta nel demolito Teatro Re nel 1872. Tutt'al più si può dire che l'idea d'un *Nerone* nel '62 non fu in Boito che un'idea, e di idee grandiose sappiamo che, platonicamente, ne vagheggiò diverse: per esempio quella d'una *Orestiade*, che avrebbe dovuto essere nientemeno che una trilogia, quella d'un *Zoroastro*, che avrebbe dovuto essere un'operone in 5 atti, e qualche altra, come *Ero e Leandro*, e *Basi e Bote*. Veramente e decisamente al *Nerone* non pensò (e non vi poteva pensare) che nel 1876, dopo la rivincita del *Mefistofele*, ed anche da allora vi pensò intermittentemente, molto intermittentemente, fino.... alla sua morte.

La "Sonata a Kreutzer,,

La *Sonata a Kreutzer* di Beethoven, (Op. 47), fu scritta nel 1803 e l'autore stesso la eseguì nel maggio dello stesso anno, unitamente al violinista Bridgetower, un americano del nord, che si riteneva un mulatto. Non senza intenzione perciò Beethoven dapprima, nel manoscritto autografo, la intitolò *Sonata mulattica*. Quando poi la *Sonata* fu pubblicata nel 1805 fu chiamata *Sonata del diavolo*. Dedicata infine al celebre concertista di violino Rodolfo Kreutzer, fu definitivamente nota sotto il titolo di *Sonata a Kreutzer;* questi oltre che violinista fu operista: scrisse diverse opere fra le quali una *Paolo e Virginia* (1791). Di essa, come della *Pastorale* di Beethoven, fu detto: « la si ammira col cuore e la si applaude piangendo ». Dalla *Sonata a Kreutzer* è noto che Boito trasse lo spunto al quale arieggia il « Dai campi, dai prati » del *Mefistofele*.

Statistica... scoraggiante

Interessante rievocare il personale dei musicisti addetti ai diversi teatri di Berlino nell'anteguerra:

Alla *Cappella Reale*: un maestro di cappella in funzione e due in ritiro; due direttori d'orchestra; sei concertatori e 94 musicisti. Al *Teatro Kroll*: tre maestri di cappella; un concertatore; un direttore dei cori e 37 musicisti. Al *Teatro Friederich Wilhelmstadt*: un maestro di cappella, un concertatore e 30 musicisti. Al *Wallner*, un maestro di cappella, un concertatore, un direttore dei cori, e 29 musicisti. Al *Victoria*: un maestro di cappella, un concertatore, un direttore dei cori, un coreografo e 30 musicisti. Al *Wollesdorff*: un maestro, un concertatore, e 22 musicisti. Al *Sobborgo*: un maestro, un concertatore, 10 musicisti. Al *Nazionale*: un direttore d'orchestra e 24 musicisti. Al *Varietà*: un maestro, un concertatore, 24 musicisti. Al *Riunione*: un maestro, un concertatore, un direttore dei cori, un pianista e 32 musicisti. Al *Walhalla*: un maestro di cappella, un maestro di concerto, 24 musicisti. Al *Luisenstadt*: un maestro, un concertatore, 22 musicisti. Al *Tonhalle*: un maestro, 25 musicisti. All'*Impero alemanno*: un maestro, 14 musicisti. Al *Belle-Vue*: un maestro e 13 musicisti. Il solo teatro che non avesse orchestra era il *Residenz Theater*.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO
Lezioni e Vocalizzi
con accompagnamento di Pianoforte

CONCONE (G.) (118956). *15 Vocalizzi* per Soprano o Mezzo-Soprano. Op. 12 (B) Fr. 2,50.
— (118957). *25 Lezioni* per due voci di donna. Op. 13. (B) Fr. 2,50.
— (118958). *40 Lezioni* per Contralto. Op. 17. (B) Fr. 4.
— (118959). *40 Lezioni* per Basso o Baritono. Op. 17. (B) Fr. 4.

Musica vocale da camera
con accompagnamento di Pianoforte

FALCONIERI (A.) (118679). *17 Arie* a una voce, raccolte a cura di G. Benvenuti. (A) Fr. 3.
MILANUZZI (Frate Carlo). (118680). *22 Arie* a una voce, raccolte a cura di G. Benvenuti. (A) Fr. 5.
MARIOTTI (M.) (118823). *Ninna-nanna.* Versi di G. Bisi. S. o T. Fr. 2.
— (118824). Serenata: *Buona notte, cor mio.* Parole di Querini. S. o T. Fr. 2.
MASSARANI (R.) (118849). **Tre acquerelli notturni:** I. *L'Aia.* — II. *Due per due.* — III. *Bianca luna.* S. o T. Fr. 2,50.
MESSINA (S.) (118827-28-29). **Tre Poemi** di Rabindranath Tagore musicati. S. o T.: I. *Non nascondere il segreto del tuo cuore.* Fr. 2. — II. *Perchè allo spuntar del giorno.* Fr. 2. — III. *Quando le due sorelle vanno ad attinger acqua.* Fr. 2,50.

PIANOFORTE
Composizioni originali e Trascrizioni

ANTICHI MAESTRI ITALIANI (E. R. 295). *Partite* per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (B) Fr. 2,50.
— (E. R. 296). *Correnti* per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (B) Fr. 2,50.

Il prof. Boghen, con la revisione di queste opere di antichi maestri italiani, e con quella delle *Partite* e delle *Correnti* di Frescobaldi, più sotto elencate, continua la sua preziosa collaborazione di appassionato ricercatore di musica, alle nostra edizione di classici.

BENDEL (F.) (118848). *Al chiaro di luna.* Composizione. Op. 139. N. 3. Fr. 1.
COPPOLA (P.) (118954-55). **Due Pezzi:** I. *Notturno* (Studio in quarte). — II. *Scherzo* (in stile burlesco). Cad. Fr. 2,50.
FRESCOBALDI (G.) (E. R. 297). *Partite* per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (B) Fr. 3.
— (E. R. 298). *Correnti* per Clavicembalo o Pianoforte, raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (B) Fr. 1,50.
FRUGATTA (G.) (118825). Il *"Moto perpetuo"* per Violino di N. Paganini. Trascrizione pianistica da Concerto. Fr. 2,50.

Con una ingegnosa combinazione tecnica, questa trascrizione dà l'illusione di una rapida, continua successione di ottave, di un effetto straordinario. I concertisti potranno ottenervi i più brillanti successi.

LENOIR (J.) (R. 277). *Hawaüana.* Hawaüan Serenade. Fr. 2.
LISZT (F.) (E. R. 133). *S. Francesco di Paola che cammina sulle onde.* Leggenda. Edizione riveduta, diteggiata e pedalizzata da F. Boghen. (B) Fr. 2,50.
— (E. R. 309). *Mormorii della foresta (Dans les bois).* Studio da Concerto. Edizione riveduta da A. Brugnoli. (B) Fr. 2.
— (E. R. 310). *Ronda dei Gnomi (Ronde de Lutins).* Studio da Concerto. Edizione riveduta da A. Brugnoli. (B) Fr. 2.
MARIOTTI (M.) (118707). *A Ferrara.* Poema sinfonico per Orchestra. Riduzione per Pianoforte dell'Autore. Fr. 6.
MASSARANI (R.) (118850). **Dal Lago di Mantova:** I. *Canneti.* — II. *Corale.* — III. *Il ponte di San Giorgio.* Acquaforte. Fr. 4.
MONTANARO (E.) (118845). *Falciando le messi.* (Aria campestre). Fr. 2.

DANZE

BILLI (V.) (118960). *Gandhi.* Indian Fox trot (Intermezzo). Op. 372. Fr. 2.
— (118961). *Serenata Napoletana* (Hésitation). Op. 373. Fr. 2.
VITALE (R.) (118962). *Bluff.* Fox trot. Fr. 1,50.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

CASELLA (A.) (R. 313). *Notte di Maggio.* Canto per una voce ed Orchestra. Poema di G. Carducci. Riduzione per Pianoforte a quattro mani dell'Autore. (A) Fr. 5.

VIOLINO SOLO

POLO (E.) (E. R. 192). *30 Studii* a corde doppie progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione. (B) Fr. 3.

VIOLINO E PIANOFORTE

BAS (G.) (118938). Sonata breve. Fr. 4.

VIOLA SOLA

KREUTZER (R.) (E. R. 117). *42 Studii* per Violino, trascritti per Viola da A. Consolini. (B) Fr. 2,50.

RODE (P.) (E. R. 119). *24 Capricci* in forma di Studii per Violino nelle 24 tonalità della scala, trascritti per Viola da A. Consolini. (B) Fr. 3.

Grazie alle ottime trascrizioni per Viola ed alle accurate diteggiature e revisioni fatte dal Prof. Consolini, i cultori di quest'istrumento hanno a loro disposizione parecchi dei migliori volumi di musica per Violino.

VIOLA E PIANOFORTE

BACH (G. S.) (E. R. 116). *Tre Sonate*, trascritte da A. Consolini. (B) Fr. 3.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOCCHERINI (L.) (E. R. 360-361-362). *Tre Sonate*. Revisione di G. Crepas. Parte di Pianoforte di M. Zanon realizzata sul Basso continuo originale dell'autore: N. 1, in *Do maggiore*. (B) Fr. 4. — N. 2, in *Mi bemolle maggiore*. (B) Fr. 3. — N. 3, in *Do maggiore*. (B) Fr. 3.

La revisione del Crepas e l'elaborazione del Pianoforte fatta dallo Zanon pongono in nuova radiosa luce queste tre splendide *Sonate* del Boccherini.

CONTRABBASSO

BILLÈ (I.) *Nuovo Metodo* per Contrabbasso a quattro e cinque corde: (E. R. 261). Primo Corso teorico-pratico. (B) Fr. 7. — (E. R. 262). Secondo Corso pratico. (B) Fr. 4. — (E. R. 263). Terzo Corso pratico (B) Fr. 4. — (E. R. 264). Quarto Corso complementare. (B) Fr. 4. — (E. R. 303). Quarto Corso normale. (B) Fr. 4. — (E. R. 304). Quinto Corso pratico. (B) Fr. 4. — (E. R. 305). Sesto Corso pratico. Studii di Concerto. (B) Fr. 4.

Questo nuovo *Metodo di Contrabbasso* nella 1.ª Parte costituisce una ottima preparazione per le esecuzioni d'orchestra, e nella 2.ª Parte, più specialmente dedicata ai concertisti, tratta e sviluppa con maestria tutte le risorse dello strumento; sicchè lo studioso del Contrabbasso ha una guida sicura ed efficace, dagli esercizii più elementari fino alle più ardue difficoltà.

FLAUTO
(Ottavino)

CARDONI (A.) (118930). *Introduzione* allo studio del Flauto e Ottavino. (B) Fr. 2,50.

TROMBA

BUONOMO (C.) (118712). *Sei Studii* di virtuosità per Tromba in *Fa* o in *Mi bemolle*. (B) Fr. 2.

CORNO

FONTANA (C.) (118561). *La scuola moderna* del doppio Corno in *Fa - Si b*. Metodo utile anche per il semplice Corno a tre cilindri. (B) Fr. 5.

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

CUSCINÀ (A.) (118673). *Eterna giovinezza!* Fox trot. (A) Fr. 3.

MIGNONE (E.) (118671). *Primavera*. Fox trot. (A) Fr. 3.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BLANC (G.). *Serenata montana*. Parole di F. Pastonchi. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DUREL (J.). *Green*. Poésie de P. Verlain. Fr. 1,70. — *O Papillon léger*. Fr. 3. — *L'Enfant dormira*. Berceuse. Fr. 4. (M. Senart, Paris).

GRAENER (P.). *Wiegenlied*. Mk. 1,50. (Bote & G. Bock, Berlin).

HENSCHEL (G.). *Out of the Deep*. Four-part Chorus. (Augener Ltd., London).

IRELAND (J.). *Ladslove*. — *Goal and Wicket*. — *The lent Lily*. Words by A. E. Housman. Each. 2/=. (Augener Ltd., London).

MASSI-HARDMAN (F. W.). *The Vow*. S. 1/=. — *Golden Bee*. Words by J. Bowing. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

MALIPIERO (G. F.). *Tre Poesie di A. Poliziano*. S. 5/=. (J. & W. Chester Ltd., London).

REGER (M.). *Maria Wiegenlied*. Mk. 1,20. (Bote & G. Bock, Berlin).

ROBINSON (A.). *Water Boy*. S. 2/=. (Winthrop Rogers Ltd., London).

SERENI (L.). *Il migliore dei miei sorrisi*. Canzonetta. L. 4. — *Lacrime buone*. Serenata. L. 4. — *L'amore in alto mare*. L. 4. (C. Sarti, Bologna).

SETACCIOLI (G.). *Cinque Canti giapponesi*. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

STEWART (D. M.). *The Great Orme*. S. 2/=. — *Shells*. S. 2/=. Augener Ltd., London).

WARLOCK (P.). *Captain Stratton's Fancy*. Words by J. Masefield. S. 2/=. — *Mr. Belloc's Fancy*. Words by J. C. Squire. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

WOLF (U.) *Aus meinen grossen Schmerzen*. Mk. 1. (Lanterbach & Kuhn, Leipzig).

WINTERNITZ (A.). *Leise Klingklarei*. Mk. 1,50. (Bote & G. Boch, Berlin).

PIANOFORTE A DUE MANI
Metodi, Studi, Composizioni originali, Danze ecc.

ANFOSSI (G.). *Visione bionda*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ARTOM (C.). *Due Composizioni:* Preludio, Fr. 1; *Racconto*, Fr. 1,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CARUGATI (G.). *Fox dello scarpone*. Con testo. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CLAVERS (R.). *Les Cris de Paris*. Suite. Fr. 3. (H. Lemoin & C., Paris).

BEETHOVEN (L. van). *Symphonies*, transcrites par C. RENÉ: *IV. Symphonie*, Fr. 2,50; *V. Symphonie*, Fr. 2,50. (H. Lemoin & C., Paris).

BERINGER (O.). *Six Musical Illustrations*: 1. *Good Morning;* 2. *Poor Pussy;* 3. *Raindrops;* 4. *Boy Scouts passing;* 5. *Sunday Morning;* 6. *Good night*. Each. 2/=. (Augener Ltd., London).

BRUN (G.). *Hyménée*. Fr. 1. — *Trois Ballades symphoniques:* 1. *La Clairière aux Fées*, Fr. 1,50; 2. *Avril a semé des marguerites blanches*, Fr. 1,25; 3. *Ainsi parla tout bas*, Fr. 1. (H. Lemoin & C., Paris).

BUTLER (L.). *Asterisks*. — *Flower Sketches*. (Augener Ltd., London).

BURROWS (B.). *Two Pictures:* 1. *Twilight;* 2. *By the Stream*. Each. 2/=. — *On Shadowy Waters*. S. 2/=. (Augener Ltd., London).

D'ALBERT (E.). *Zur Drassel sprach der Fink*. Mk. 2. (Bote & G. Bock, Berlin).

DUREL (J.). *Valse Impromptu*. Fr. 2,50. — *Chauves-Souris*. Etude de Concert. Fr. 3. — *Le « Capucine »*

de la St. Vincent. Ronde puérile. Fr. 4,50. (M. Senart, Paris).
EPSTEIN (J.). *Sarabande, Gavotte & Musette.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).
GIARDA (G.). *Cinque Miniature.* Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GIOIER (G.). *Alba italica.* Inno con parole. L. 3,50. (L. Stoppa, Milano).
GROVLEZ (G.). *Les Marionnettes.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).
LAUWERYNS (G.). *West Bay.* Shimmy. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).
LYON (J.). *The Water Mirror.* Suite. S. 3/=. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
MARTINI (R.). *Nuit.* Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
TOURNIER (M.). *Du côté de la Mer.* Fr. 2. — *Rêverie.* Fr. 1,70. (H. Lemoin & C., Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

DELIUS (F.). *A Song before Sunrise.* Transcribed by Ph. Heseltine. S. 4/=. (Augener Ltd., London).

VIOLINO SOLO

DOMERC (J.). *Enseignement moderne et méthodique du Violon.* Fr. 3. (H. Lemoin & C., Paris).
CARSE (A.). *New School of Violin Studies.* Book I; Book II. (Augener Ltd., London).

VIOLINO E PIANOFORTE

BACH (J. S.). *Violin Sonatas.* Book I. Nos. 1 e 3. (Augener Ltd., London).
BARISON (C.). *Le Soir.* Trois Impressions: 1. *Cloche de Soir.* Fr. 1,25. — 2. *Danse des Sylphes.* Fr. 2,25. — 3. *Vision.* Fr. 1,50. (C. Schmidl, Trieste).
CARSE (A.). *Old English Violin Album.* (Augener Ltd., London).
DELABRE (L. G.). *Colombinella.* Sérénade. (F. Salabert, Paris).
DOMERC (J.). *Au bord du ruisseau.* Fr. 2. — *La Cours au bonheur.* Fantaisie. Fr. 2. (H. Lemoin & C., Paris).
DRDLA (F.). *Papillons.* — *Ariel.* — *Tarantelle.* (F. Salabert, Paris).
GRAENER P.). *Sonate.* Mk. 8. (Bote & G. Bock, Berlin).
HAENDEL (G. F.). *Largo alla Siciliana.* Arranged by A. CARSE. S. 2/=. (Augener Ltd., London).
REUCHSEL (M.). *Pièce sanciennes françaises.* II. Fr. 1,50. (H. Lemoin & C., Paris).
TABB (R. V.). *Chansonnette.* S. 2/=. (Augener Ltd., London).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

GOLTERMANN (G.). *Compositions.* (Augener Ltd., London).
LEBELL (L.) *Aria,* op. 20, N. 1. S. 2/=. — *Notturno,* op. 20, N. 2. S. 2/=. (Augener, Ltd., London).

VIOLONCELLO
con Strumenti diversi

JEANJEAN (P.). *Sommeil....* Solo de Violoncello avec accomp. de Piano et de quatour. (E. Gaudet, Paris).

ARCHI

GRAENER (P.). *Streichquartett.* Mk. 10. (Bote & G. Bock, Berln).
KIENZL (W.). *Quartett C. moll.* Mk. 10. (Bote & G. Bock, Berlin).

CORNO

LAMBERT (E.). *Méthode complète et progressive* de Cor Chromatique. Fr. 10. (H. Lemoin & C., Paris).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte conduttore

ANGIOLINI (A.). *Jardin des rêves.* Valse lente. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
CARUGATI (G.). *Il Fox dello scarpone.* Fr. 2 (A. & G. Carisch & C., Milano).
FORTERRE (H.). *Berceuse.* Fr. 3,10. — *Romance sans paroles.* Fr. 3,10. — *Lied romantique.* Fr. 10,30. (E. Gaudet, Paris).
JEAFFE (U.). *Jouissance.* Valse hésitation. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
JEANJEAN (F.). *Papillons et fleurs.* Intermezzo Fr. 3,10. — *Souvenex-vous.* One-step. Fr. 3,30. — *Yvonnette.* Caprice-Polka. Fr. 5. — *Babillage de femme.* Intermezzo. Fr. 3,10. (E. Gaudet, Paris).
LIND (G.). *Merry England.* — *Modern French Dance.* Each S. 2/=. (Augener, Ltd., London).
MARTINI (R.). *Nuit.* Fox-trot. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PATUSSET (A.). *Han d'Islande.* Ouverture. Fr. 7,40. (E. Gaudet, Paris).
PIZZI (E.). *Danza antica.* Intermezzo. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
POPY (F.). *Oh, la danse.* Fox-trot. Fr. 3,10. — *Tannhäuser* di R. WAGNER. Fr. 14,50. (E. Gaudet, Paris).
ROSSI (O.). *Le Muscadin.* One-step. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
RUSCONI (E.). *Il Valzer delle viole.* Hésitation. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SADUN (I.). *A Sunday promenade.* Fr. 3,50. — *Tipsy* Fox-trot. Fr. 3,10. — *Serenata.* Fr. 7,50. (E. Gaudet, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO